

شخصية الأدب العربي

وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة

الدكتور اسماعيل الصيفي



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شخصية الأديب العربي

الدكتور اسماعيل الضيفي

شخصية الأديب العربي

بوهانه

وخطوات في نقد الشعر والمِزج والقصة



الطبعة الأولى
جميع الحقوق محفوظة
الطبعة الثانية
١٣٩٧ هـ = ٢٠١٧ م

دار القلم - الكويت - شارع السور - عمارة السور
ص ب ٢٠١٤٦ - هاتف ٤٢٥١٦٠ - برقياً توزيعكو

تقديم

من الحقائق التي أصبحت بديهية في عصرنا أن التفاعل بين الأدب القومي وروائع الآداب العالمية يعني كلا من الأدب القومي والأدب العالمي .
وتوازي الآداب المختلفة شواهد صدق على ذلك . فقد نشطت حركة الترجمة إلى اللسان العربي من الفارسية واليونانية وغيرها ، واطلع أدباؤنا على مبدعات الأمم المختلفة في مجال الأدب بمفهومه العام ، وكان لهذا أثره الكبير في ازدهار الأدب في العصر العباسي شعراً ونثراً وبلاغة ونقداً . وإذا كان أدبنا قد أفاد من هذا التفاعل والاحتكاك بالآداب نشاطاً وازدهاراً فإنه لم يلبث أن أثر في الآداب المختلفة ، وتمت الدورة بهذا أخذاً وعطاء .

ومثل ذلك حدث في أوربة ، فإن نهضتها الأدبية منذ القرن السابع عشر قد بدأت بتأثر خطى الشعراء والنقاد في التراث الإغريقي والروماني ، ثم لم تلبث أوربة أن شرعت توالي تأثيرها في حركة الأدب العالمية ونشاطها في أمريكا وفي الشرق . وإذا كان أي أدب قومي يستمد أسباب ازدهاره ونمائه من الآداب فإنه إذا أتتحت له قيادتها لا يلبث أن يُشيع فيها الكثير من سماته واتجاهاته .
وأي أدب يتنكر لهذه الحقيقة لا يسعه أن ينمو النمو الصحيح ، ولا أن يؤتي أكله يوم حصاده ، ولعل نظرة إلى الأدب العربي في العصر التركي تؤكد ذلك ، حيث سُدت على هذا الأدب كل المنافذ ، فلم يتصل بأدب الغرب ، بل

إنه لم يصل ما بينه وبين التراث الأدبي العربي ، الذي حفلت به العصور الأدبية الزاهرة ، فكانت النتيجة المحتومة تدهور هذا الأدب والمخطاطه ، حتى أصبح ينكره تاريخنا الأدبي .

ومنذ أواسط القرن الماضي (التاسع عشر) انفتح الأدب العربي على الآداب العالمية ، ومع تقدم السنين تزايد تأثير هذه الآداب على أدبنا ، وظهر هذا التأثير المتزايد في صورة فنون شعرية ونثرية مختلفة ، واتجاهات في الأشكال والمضامين متباينة ، كما ظهر تأثير الآداب العالمية في صورة نشاط نقدي ذي اتجاهات مختلفة .

وهكذا تعددت آثار الآداب العالمية في أدبنا المعاصر ، حتى لم يعد ممكناً فهم هذا الأدب حتى الفهم إلا بدراسة اتجاهات الأدب العالمي المؤثر .
ولدراسة اتجاهات الأدب العالمي في صورتها العامة ، وخطوطها العريضة ، لا بد من دراسة المذاهب الأدبية ، التي ظهر كل منها في الغرب تلبيةً ونتيجة لحاجات فكرية ونفسية ، فكلماً أدرك عباقرة هذا العصر انقضاء هذه الحاجات وقيام حاجات جديدة ، دعوا إلى مذهب جديد ، يقيمونه على أطلال المذهب القديم .

ولنحسب بحاجة عملية إلى دراسة المذاهب الأدبية ، حتى تلك التي دالت دولتها وسقطت رايستها في الغرب ، لأن تأثيرها في أدبنا لما ينقض ، فهي وما أسفرت عنه من نتائج أدبي ما تزال توالي تأثيرها على الأدب والأدباء عندنا ، بل إن من المؤكد أن المذهب الذي يموت تاريخياً لا يندثر كله فنياً ، بل تبقى بعض قيمه الصالحة ، وتدخل عناصر منه في بنية المذهب الجديد ، الذي قد يبدو أنه قام على أطلاله ، ومن المسلم به أن الروائع الخالدة لا تتأثر قيمتها الجوهرية بنشوء المذاهب أو موتها ، لأنها لا تكون تطبيقاً حرفياً لأي مذهب من المذاهب ، ولهذا تظل قادرة على الإمتاع والتأثير في كل جيل .

وفي القسم الأول من هذا الكتاب أتناول موضوعاً واحداً هو « شخصية الادب العربي الكلاسيكي » وهو موضوع جديد على الدراسات النقدية والدراسات

المقارنة ، ولهذا فقد ابتدع لنفسه خطة جديدة ، بل إنه اقترح فرعاً جديداً من الدراسات أسميته « الدراسات الموازية » ، وقد عنيت ببيان الفرق بين هذه الدراسات الموازية وبين ما نعرفه باسم « الادب المقارن » ، وأعتقد أن هذين العلمين كفيلاّن – متعاونين – بإلقاء أضواء قوية على شخصية أي أدب تراء دراسته ، إذا أمكن للدارس أن يتجنب المزالق ، التي أشير إليها في موضعها من القسم الاول من الكتاب .

وقد رأيت أن أختتم هذا القسم بتعريف ببعض المذاهب الادبية .

أما القسم الثاني فهو طائفة من المقالات أكثرها في النقد التطبيقي ، الذي ما تزال مكتبتنا العربية بحاجة إلى زيادة في الاصيل منه ، ولا تتم الاصلة لهذا النقد التطبيقي فيما أرى إلا بتحقيق قدر كبير من الايمان بأن لكل عمل في شخصيته المستقلة ، من حيث إن كل عمل في يقدم لنا عالماً صغيراً ، له قيمه الخاصة ، ومنطقه الخاص ، وعلاقاته الخاصة ، وذلك ما يحمل تطبيق قواعد النقد على سائر الاعمال الفنية تطبيقاً لا يراعي الفروق الفردية الشخصية بينها ضرباً من التعسف ، الذي لا تنهض به عملية نقدية صحيحة .

وهكذا ، فإن كان القسم الاول يبحث عن شخصية الادب العربي في الحقبة الكلاسيكية من مطلع عصر النهضة ، فإن القسم الثاني يبحث عن الشخصية الفردية المتميزة لكل اتجاه أو عمل أدبي أعرض له بالنقد ، في ظل ما أقدمه من فهم للأسلوب والتآزر بين الشكل والمضمون ، وبهذا تبدو الصلة بين القسمين . على أنني أعتقد أن القسم الاول جدير بأن يكون بداية سلسلة من الكتب ، ينبغي علي أن أتابع تقديمها ، تبث كلها في شخصية الادب العربي ، حيث ينبغي أن ينحصر كتاب لكل مذهب أدبي أثر في أدبنا العربي ، حتى تتألف من هذه الكتب مجتمعة الإبعاد الكاملة لشخصية الادب العربي .

امبايعيل الصيفي

الكويت – شارع بغداد

٧ من ابريل ١٩٧٤ م

الاحد ١٤ من ربيع الاول ١٣٩٤ هـ

القسم الأول

شخصية الأدب العربي
(عن الكلاسيكية)

الدراسات المقارنة والدراسات الموازية

بعض ما أقدمه في هذه المباحث من قبيل الأدب المقارن وبعضها من قبيل ما أسميه « الدراسة الموازية للآداب » .

ومدلول الأدب المقارن معروف فهو تاريخي ، ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أياً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر ؛ سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية ، أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة ، كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية ، تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية مختلف باختلاف العصور والكتابات ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب^(١) .

والأدب المقارن بهذا المدلول المتفق عليه يشترط قيام صلة تاريخية مؤكدة بين الأدبين اللذين تتم المقارنة بينهما في موضوع المقارنة ويترتب على ذلك « أنه لا يعد من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنة بين كتاب في آداب مختلفة ، لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير ، أو يتأثر به ، فمثلاً ألّف الكاتب الفرنسي الكبير ستاندارل (١٧٨٣ - ١٨٤٢) كتاباً عنوانه (راسين وشكسبير) لمقابلة الأصول التقليدية في مسرحيات (راسين) بوجه

الإبداع في مسرحيات (شكسبير) ويتخذ هذه المقابلة وسيلة الإشادة بأصالة شكسبير .. والكتاب .. ذو قيمة في فهم الدعوة الرومانتيكية التي اتخذ شكسبير وراسين تعلّة للانتصار لها، وذو قيمة كذلك في فهم الكاتب نفسه وما له من ثقافة ، ولكنه ليس من الأدب المقارن ، لا في منهجه ولا في موضوعه ، إذ ليس بين شكسبير وراسين من صلة تاريخية^(١٢) .

فالأدب المقارن مصطلح معروف بمحدوده وأبعاده ، أما ما أسميه (الدراسات الموازنة) فهو مصطلح جديد ، أضعه أنا ليكون عنواناً لنوع آخر من المباحث . حيث تكون الموازنة بين آداب الأمم المختلفة ، في موضوعات لم تقم فيها صلّات تاريخية من شأنها أن تجعل أحد الآداب يؤثر وأحد آخر يتأثر ، وحيث نجد - بالرغم من عدم قيام الصلّات التاريخية - اتفاقاً بين أدبين في الظاهرات موضوع الدراسة كما سنرى مثلاً لدى الحديث عن الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة ، بل حيث نلاحظ كذلك تضاداً بين الأدبين في الموضوع المطروح للدراسة كما سنرى مثلاً في انتفاء حركة الإحياء للتاريخ القومي في القصص والمسرح .

ومعنى ذلك أن هذا الذي اصطلحت على تسميته الدراسات الموازنة للآداب يقوم على طرح أسئلة واحدة على كل من الأدبين المدروسين .

وينبغي على من يريد الكتابة في هذا النوع من الدراسات أن يتنبه إلى أخطر مزالقه ، فقد يظن أن ذلك يعني أن نفرض على أدب منطق أدب آخر أو قيمة الخاصة به وبنشوء أجناسه الأدبية وتطورها، واتجاهاته الفنية وتغايرها، وبعبارة أخرى قد يظن أن ذلك يعني أن تتلاشى شخصية أحد الأدبين وأن يفقد أصالته حين يبدو أمام الأدب الآخر متنكراً في ثياب غيره ، خالفاً ثيابه القومية .

غير أن هذه الظنون تتبدد إذا وعى الدارس خطته ، وإذا صدرت كتاباته عن وعي عميق بأن لكل أدب أصالته وعبقريته ، وأن الدراسات الموازنة ليست إلا وسيلة لإلقاء الضوء على الأصالة والعبقرية ، حيث يراد من الموازنة

النفوذ من اللجوء إلى الباب .. إلى جوهر الأدب القومي ، ولا يراد من طرح « قضايا موازية » على الأدب القومي إلا إخصاب النظرة إلى أدبنا ، وتجديد مناهج بحثه وتقويمه وتحديد طرائق نشأته وتطوره ، في ظل إيمان عميق بأن الآداب تقرب بينها مشابه إنسانية عامة وتباعد بينها فوارق قومية خاصة .

الكلاسيكية في الأدب العربي

لمحة تاريخية :

تقرر في اللمحة اللغوية والتاريخية أن آداب الغرب قد شهدت حركتين كلاسيكيتين أولاهما هي كلاسيكية اليونان والرومان القدامى ، والثانية هي ما كان يمكن أن يسمى الكلاسيكية الجديدة ، وهي التي سادت في القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولكن الذي شاع وذاع هو تسميتها (الكلاسيكية) غير موصوفة بالجددة .

وفي دراسات الأدب العربي شاع إطلاق الكلاسيكية على حركة أدبية ظهرت عندنا منذ منتصف القرن التاسع عشر ، ولكننا عند التحقق يمكن أن ندعو هذه الحركة بالكلاسيكية الجديدة ، وإن لم يكن ثمة ما يمنع من التجوز بعدم ذكر صفة الجددة ، وثمة فقط ما يمنع أن يسبق إلى الظن أن هذه أول حركة كلاسيكية أو اتباعية في تاريخ الأدب العربي .

لقد أثرت جاهلية الأدب الإغريقي في الآداب الأوروبية تأثيراً كبيراً ، سواء أكانت تلك الآداب قريبة عهد بتلك الجاهلية أو فصلت بينهما عصور ، وكذلك أثرت جاهلية الأدب العربي في كل عصور الأدب القومي تأثيراً كبيراً سواء في تلك القرون الأربعة الهجرية الأولى أو القرنان الأخيران (الثالث عشر والرابع عشر) ومن ثم فإن الحركة الاتباعية الكلاسيكية التي ازدهرت منذ مطالع عصر النهضة في أدبنا القومي لم تكن أول حركة اتباعية كلاسيكية في تاريخ هذا الأدب ، وأولى بها أن تدعى الكلاسيكية الجديدة . تمييزاً لها من

الاتجاهات الاتباعية التي بدأت تظهر منذ صدر الاسلام ، حق في ظل سيادة ما نسميه النقد التشريعي^(٣) وتزايدت هذه الروح الاتباعية في العصر الأموي..^(٤) وبلغت ذروتها في العصر العباسي .

الخلفية الفكرية للكلاسيكية العربية دينية قومية :

١ ثمة فوارق جوهرية بين الأفكار التي سادت في المجتمعات الأوروبية في القرن السابع عشر ، والأفكار التي سادت في المجتمعات العربية وبخاصة مصر والشام في القرن التاسع عشر ، ففي أوروبا سادت أفكار تؤثر في موقف المفكرين من الكتاب المقدس ، ومن طريق الاتفاق أو التناقض أن يدع الناس الكتاب المقدس بدافع من روح العلم التي أشاعها أمثال جاليليو وديكارت ونيوتن ، وأن يولعوا في الوقت نفسه ببعث تراث وثني في الآداب ، والمهم الذي وراء هذا الاتفاق أو التناقض أن الأدب الكلاسيكي قد طبعه طابع عام في أوروبا ، وقد ظهر هذا الأثر أكثر جلاء في أمريكا ، وهو التخلص من النزعة الدينية ، وقد كان لهذا - طبعاً - ردود أفعال ، فظهرت الاهتمامات الدليلية الأصلية المغفلة فيها في مسرح كورني ، الذي قدم مسرحيات مثل « بوليوكوت » معظم من شأن بطولة الإيمان غير أن هذه الردود الفعلية لم تمنع من ظهور النزعة العقلانية في الأدب الكلاسيكي ، تلك التي بلغت ذروتها في نقد الدين المسيحي المتوارث ، في ضوء الديانات الشرقية والخروج بدين جديد هو الدائية Doism التي تعني الدين الطبيعي وهو (عكس الدين المنزل) ينكر سلطان أي معتقد ديني لا يعتنقه جميع الناس في كل مكان وفي كل زمان ، وهكذا فإنها لا تقرر ألوهية المسيح أو عقيدة التثليث..^(٥) .

أما في البلاد العربية بعامة وفي مصر والشام بخاصة فقد كانت النهضة ذات طابع ديني إسلامي ، ولقد حمل لواء هذه النهضة رجال في مقدمتهم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي ومصطفى صادق الرافعي وعباس العقاد .

ولقد اختلفت مناهج الإصلاح الديني لدى هؤلاء المصلحين ، إذ كان منهم من أرادها جامعة إسلامية كما فعل الكواكبي في كتابه « أم القرى » ، ومنهم من رأى الوسيلة إلى تحقيق ذلك التغيير السريع في القعدة الحاكمة ، على أن إصلاح الراعي يتبعه صلاح الأمة ، وأنه لا ينهض بالشرق إلا مستبد عادل ، كما كان الأفغاني يرى ، ومنهم من مال به طبعه الهاديء إلى التماس العلاج في تربية الأمة ، فإذا أصلح حالها صلح رعاتها كما كان محمد عبده يرى ، ومنهم من حاول تجديد الثقافة الإسلامية واتخاذها أساس البناء الثقافي كما فعل الرافعي ، ومنهم من أعانته قدرته على تحليل الشخصيات والأحداث ، وأسعده حسن تاريخي دقيق ، وثقافة عامة واسعة فتناول عباقرة التاريخ الإسلامي بالدراسة كما فعل العقاد .

ولكن برغم اختلاف هذه المناهج كان ثمة اتفاق بينها ، هو اتخاذ التراث الإسلامي دعامة النهضة الأساسية وظهرها القوي ، وروحها الساري .
وقد ترتب على هذا الفارق الجوهرى بين الخلفية الفكرية للكلاسيكية الغربية والخلفية الفكرية للكلاسيكية العربية ، أن كان الأدب العربي الكلاسيكي موصولاً بالتراث الإسلامي وتمثيلاً له ، ففي هذا الأدب يجملته غيرة عامة على الإسلام ورجاله .

وصحيح أن الشعر الجاهلي كان ذا مكانة ممتازة لدى الكلاسيكيين ، ولكن ذلك لا يعني أن الكلاسيكية العربية بعثت بالأدب الجاهلي تراثاً وثنياً كما فعل الأوروبيون بإحيائهم الأدب الإغريقي والروماني الوثني ، لأن ما رواه الرواة من شعر الجاهلية ، وشاع وذاع من هذا الشعر لا أثر للوثنية الجاهلية العربية فيه .

وقد يبدو غريباً حقاً ألا يترك شعراء الجاهلية الوثنيون شعراً وثنياً ، وهم من نعرف صدقاً وبعداً عن تزييف تجارهم ، وتقرباً من تصوير معتقداتهم ومشاعرهم ببساطة وبدون تكلف .

إنني أعتقد أنه كان للوثنية أثرها في شعر الجاهليين ولكن الراوي المسلم كان يتجنب رواية الشعر الوثني ، الذي يدين بأحد الأصنام ، ويؤثر - بدلاً من

ذلك - رواية شعر يحقر الصنم ويشور به وبأحكامه ، كما روى عن امرئ القيس حين مرّ بصنم كانت العرب تعظمه يعرف بذي الخالص أو بذي الخلسة ، فاستقسم الشاعر عنده حتى يعرف أيعضي بجيشه للنار من بني أسد قاتلي أبيه أم لا ، وأجال الشاعر أقدامه فخرج له الناهي ، فأجالها ثانية وثالثة فما خرج له غير الناهي ، فغضب الشاعر وضرب بأقدامه وجه الصنم ، وشتمه وقال له :

- لو كان المقتول أباك ما عُقِيتني ثم قال :

لو كنتَ إذا الخَلَصِ الموقورا مثلي وكان شيخُك المَقبورا
لم تنسَ عن قتلِ العُداءِ زورا

ولما غزا امرؤ القيس بني أسد ظفروهم فسقطت هيبة ذي الخالص بين العرب ولم يعودوا لتعظيمه .

فمثل هذا الشعر يُروى في الإسلام ، ويجد له الرواة سوقاً نافقة ، قالوا أقبل رجل من كنانة على صخرة طويلة بساحل جدة كانت العرب تتخذها صنماً وتدعوه سعداً ، وكان مع الرجل الكناني إبل يريد من الصنم أن يباركها له ، فلما أدناها منه نفرت وتفرقت في الأرض ، فقال الكناني :

أتينا إلى سعدٍ ليجمعَ بيننا فشتتَنَا سعدٌ فلا نحن من سعدٍ
وهل سعدٌ إلا صخرة بتَنُوفَةٍ من الأرض لا يُدعى لِقَى ولا رُشدٍ؟
وقالوا إن سادناً لصنم مزيّنة (نهم) ثار عليه حين سمع بالإسلام ، فحمّله وقال :

ذهبت إلى (نهم) لأذبح عنده عنيذة كالذي كنتُ أفعلُ
فقلت لنفسي حين راجعت عقلها أهذا إلهٌ أبكمٌ ليس يمقلُ
أَبَيْتُ فديني اليومَ دينَ محمدٍ إلهُ السماءِ الماجلُ المتفضلُ^(٦)

ومثل هذه الروايات إلا تكن صحيحة بحرفها فهي صحيحة في دلالتها على قلق روعي عند العرب في ظل الوثنية ، وكان الرواة يحرصون على رواية مثل هذا الشعر استجابة لدواعٍ دينية يحسونها في أنفسهم باعتبارهم مسلمين ، ومحسوها

فيمن حولهم من المسلمين ، وربما سهل على بعض الرواة صنع بعض المرويات استجابة لدواعي الإطراف والإمتاع والرواج في مجالس السمر أو مجالس العلماء أو مجالس الكبراء والخلفاء .

والظروف التي تتيح لمثل هذا الشعر أن يروى هي الظروف التي تفرض على الشعر الوثني أن يعاني من العزلة والغربة وعزوف الرواة ، حتى لا تتناقله الأجيال ، إلا في زوايا كتب مهجورة أو غير مشهورة .

لقد كان للوثنية أثرها في الشعر إذن ، ولكن حين مر هذا الشعر بمصفاة إسلامية هذب وُصفّي من السمات الوثنية ، وصار ذا طابع إسلامي على نحو ما ، وهذا الشعر ذو الطابع الإسلامي مضافاً إلى شعر اليهود الإسلامية الزاهرة هو الذي حاولت الكلاسيكية العربية اتباعه وتأثره ، فكان التراث الأدبي الكلاسيكي عندنا كله بعيداً عن أن يكون تراثاً وثلياً كما كان موروث الكلاسيكيين الغربيين .

ومن النتائج الهامة للتضافر بين الكلاسيكية العربية وبعث التراث العربي الإسلامي ما أحسبه فارقاً دقيقاً وذا قيمة بين الكلاسيكية عندنا والكلاسيكية عند الغربيين . ذلك ان الاتجاه إلى احياء التاريخ القومي في القصة والمسرح كان في الغرب اتجاهاً ثورياً رومانتيكياً ، ولكنه كان عندنا امتداداً ومظهراً للكلاسيكية .

وليس عسيراً التماس تفسير لذلك وإن دقّ هذا التفسير ، ذلك ان الكلاسيكية الأوروبية كانت قد سارت شوطاً في بعث أدب اليونان والرومان ، وأهملت القومية المختلفة للشعوب الأوروبية في إنجلترا وفرنسا وألمانيا مثلاً ، ومن هنا كان الالتفات إلى هذه التواريخ القومية والاهتمام بها انعطافاً ثورياً تصحيحياً في مسيرة الأدب الأوروبي ، أما عندنا فلم يكن ثمة داع لهذا الانعطاف ، لأن الشعوب العربية المختلفة ترى في التاريخ الإسلامي والتراث الإسلامي تاريخها

القومي وراثتها القومي، وقد ساعد على هذا الشعور بالقومية الإسلامية أن أكثر أجداد التاريخ الإسلامي قد حدثت في عهود لم تعرف فيها الشعوب العربية بينها ما نراه من حدود، وما نصطدم به من سدود، بل كانت تضمهم دولة واحدة، وعلى حين كان سلطان هذه الدولة يضعف في بعض الحقب كان شعور هذه الشعوب بالوحدة متصلاً عبر التاريخ.

ولقد كان أهم ما اتسمت به النهضة عندنا انبعاث التراث الإسلامي والأمة مقبلة على فتح نوافذها على ثقافة الشرق والغرب لأن النهضة قامت على دعامين: أحياء التراث والتأثر بأوربة، ولو فتحت أمتنا النوافذ بدون أن تبث تراثها وتعرف أصولها وأجدادها، تقضي على شخصيتنا الحضارية بالضعف والزوال، وعلى هذا لم يكن التأثر بالأدب الغربي عملية ترميم لجسد ميت، ركب فيها للأمة قلب جديد، ورأس جديد، وأجري فيها دم جديد، لم يكن عملية إحالة وانتساخ لأن ابتعاث التراث أعاد إليها حياتها والشعور بعراقها وعراق وجودها، وتذكر شخصيتها الحضارية، وحينئذ كان الاتصال بالغرب غذاءً جديداً هضمته الأمة ومثلته، فسرى في أوصالها دفناً ونشاطاً، وتمشى في حواسها حدة واتساعاً، ولم تنتسخ به شخصيتها.

أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في الشعر :

أحس شعراء الكلاسيكية العربية بحاجة الأمة في تلك المرحلة من تاريخ نهوضها إلى إحياء تاريخ أزمى المصور الإسلامية، وإلى بعث عظماء هذا التاريخ أحياء، فاتجه هؤلاء الشعراء بالوعي أو بالفطرة إلى أجداد هذا التاريخ بمثابة مواقف كما فعل أحمد محرم فيما سماه الإلياذة الإسلامية، وكما فعل شوقي في كبار الحوادث أو بمثابة في شخصيات كما فعل حافظ إبراهيم في العمريه وكما فعل عبد المطلب في العلوية

وكأنما كانت تسيطر على شعراء الكلاسيكية أحلام ورغبات في أن يحدد

معاصروهم سيرة أسلافهم فشرعوا في تصوير المواقف ورسم الشخصيات يقدمون بها للمعاصرين المثل الرفيعة ، لينهضوا على هداها .

وقد غذت هذه الأحلام والرغبات في شعراء الكلاسيكية أنهم شرعوا يقدمون نتائجهم في ظل احتلال جائم ، وذل مقيم ، والإنسان الفرد إذا شقى بجأضه ، التمس بمركبة هروب لا شعورية سعادته من ماضي أيامه ، إذا كانت له في الماضي أيام سعيدة ، وهذه السنة النفسية التي يخضع لها الفرد تخضع لها الأمم ، فحينما شقيت الأمة بجأضها ارتدت بها الذاكرة إلى ماضيها الجيد ، تستمد منه الراحة النفسية أولاً ، لتولد فيها الراحة النفسية نشاطاً ، ويدفعها النشاط إلى النهوض على هدي من تاريخها الجيد .

ولهذا فقد تمتاز الرؤية التاريخية لدى شعراء الكلاسيكية أحياناً ببعض مرآي الواقع فيبدو موقفهم انتقادياً لهذا الواقع أو حزيناً أسوان لما يشاهدون فيه من دواعي الحزن والأسى ، يصور حافظ إبراهيم في مطولته (العمريّة) شخصية عمر بن الخطاب ، فنراه عند التأمل يعبر عن الظلم المُمِض لأبناء جيله إلى شخصية الحاكم العربي المسلم الذي يعكس كل ما ينبغي أن يتصف به الحاكم من صفات العظمة والتواضع ، والقوة والرحمة ، والنفوذ والتشرف ، والعدل والشورى ، قد خلا تاريخ الأمة العربية المعاصر من هذا الرجل ، فليقرب الشاعر صورته وليبحث في التاريخ صفحاته حتى تسهل القدوة لمن شاء أن يقتدي .

وفي هذه القصيدة نلاحظ أمراً لاحظته بعض النقاد ولكننا نختلف معهم في فهم دلالاته وتأويله ، فقد لوحظ أن حافظاً قد بدأ قصيدته — عقب افتتاحها — بذكر حادثة مقتل عمر ، وقد اعتبر هذا سوء استهلال وسوء ترتيب .

غير أننا نسمنا أن ندرك أن عاملين اثنين قد أديا إلى هذه النتيجة وتحكما في ترتيب أحداث هذه القصيدة ، العامل الأول هو طبيعة حافظ الخاصة ، والعامل الثاني هو طبيعة الموقف الشعري الذي دعا إلى إنشاء هذه القصيدة .

أما طبيعة حافظ فهو رجل أسيف بكاء ساعده عيشه وتكوينه الذي على

أن يجيد في فن الرثاء ، وقد دل موقفه من تناول شخصية عمر على أصالة هذه الطبيعة فيه .

أما طبيعة الموقف الشعري فقد كان الشاعر يعبر عن شعور قومي عام بالفقد ، فقد البطل الذي يعود الامة إلى مرآشدها، بعد أن تاهت قرونًا طويلة في فلولات الذلة والهوان ، فالشاعر يقدم نموذج البطل في هذا الشعور القومي بفقدته ، فالبدء بمحدث مقتل عمر يؤكد هذا الشعور بالفقد الفاجع للبطل ، وقد لمح الشاعر أن مقتل البطل بيد غير عربية وغير مسلمة بادرة مبكرة تلنها محاولات وأحداث أدت إلى خروج الامر من أيدي العرب ، فدالت بذلك دولتهم ، بعد أن ظلت قرونًا قوية الاركان راسخة البليات ، يقول حافظ مخاطبًا أبا لؤلؤ المجوسي :

طعنتَ خاصرةَ الإسلام منتقمًا من الخيفةِ في أعلى مَجَالِهَا
فأصبحتْ دولةُ الإسلامِ حائرةً تشكو الوجيعَةَ لما مات آسِيهَا
مَضَى وَخَلَّفَهَا كَالطُّودِ رَاسِخَةً وَزَانَ بِالْعَدْلِ وَالتَّقْوَى مَغَانِيهَا
تَشْبُو الْمَعَاوِلُ عَنْهَا وَهِيَ قَائِمَةٌ وَالْهَادِمُونَ كَثِيرٌ فِي نَوَاحِيهَا
حَقٌّ إِذَا مَا تَوَلَّاهَا مَهْدَمَهَا صَاحَ الزَّوَالُ بِهَا فَانْدَكَ عَالِيهَا

ويبرز الدافع القومي في صورة شعور عميق بالفقد والضياع بعد أن خرج الأمر من يد العرب :

وَاهَا عَلَى دَوْلَةٍ بِالْأَمْسِ قَدْ مَلَأَتْ جَوَانِبَ الشَّرْقِ رَغْدًا مِنْ أَيَادِيهَا
كَمْ ظَلَّلَتْهَا وَحَامَلَتْهَا بِأَجْنَحَةٍ عَنْ أَعْيُنِ الدَّمْرِ قَدْ كَانَتْ قَوَارِيهَا
مِنَ الْعَنَاءِ قَدْ رِيشتْ قَوَادِمُهَا وَمِنْ صِمْرِ التَّقَى رِيشتْ خَوَافِيهَا

...

لو أنها من صميم العرب قد بقيت لما نعاها على الأيام ناعِيهَا

وتؤكد هذه الغاية القومية من سوق هذه السيرة وتصوير هذا البطل في ختام القصيدة حين يقول حافظ :

للشامدين وللأحقاب أحكيها	هذي مناقبه في عهد دولته
من الطبائع تغدو نفس واعيا	في كل واحدة من نابلته
تجلو لحاضرها مرآة ماضيها	لعل في أمة الاسلام ثابتة
من الصروح وما عاناه بانها	حق ترى بعض ما شادت أوائلها
حق ينبئ منها عين غافيا ^(٧)	وحسبها أن ترى ما كان من (عبر)

الكلاسيكية وبعث التراث الشعري والنقدي

على ثلاثة مستويات 'كتيب' للتراث الشعري والنقدي أن يبعث في عصر النهضة ، وأن يكون في مبعثه زاداً أساسي للشعر الكلاسيكي ، ونعرف مدى قيمة هذا التراث إذا عرفنا أنه يضم اتجاهات شتى ، منها المحافظ الهاديء ومنها المجدد الثائر ، بل إن كثيراً منه ذو طابع رومانسي ، وهذا فارق طريف بين كلاسيكيتنا والكلاسيكية الغربية .

والمستوى الاول هو مستوى النشر ، إذ دارت المطبعة العربية ، ونشطت حركة طبع المخطوطات ونشرها على نطاق واسع ، وكان لدواوين الشعراء حظها من الطبع والنشر ، كما كان لكتب النقد الادبي مثل هذا الحظ من الطبع والنشر ، فكان أن ذاع في الناس شعر كبار الشعراء الجاهليين والإسلاميين ونقد كبار النقاد وصغارهم في العصور المختلفة .

وبتحقيق بعث التراث الشعري والنقدي على المستوى الاول أتيت فرصة طيبة لتحقيقه على المستوى الثاني ، مستوى التقليد والاحتذاء ، وكان هذا يعني بعث التقاليد الشعرية التي خضع لها الشعراء في العصور المختلفة والتي استحسنتها لهم النقاد أو طالبوا بها وعابوا من لم يحسن تحقيقها في شعره ، وقد أطلق المرزوقي على طائفة من هذه التقاليد الشعرية اسم «عمود الشعر» ، ومنها ما يتصل بنعت المعنى ، ومنها ما يتصل بنعت اللفظ ومنها ما يتصل ببناء القصيدة والانتقال من غرض فيها إلى غرض ، قال أبو علي أحمد المرزوقي: «.. ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ، ليميز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام

القريض من الحديث ، ولتعرف مواطىء أقدام المختارين فيما اختاروه ، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه ، ويُعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الاتي السمع على الاتي الصعب . فنقول وبالله التوفيق :

إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف - ومن اجتاع هذه الاسباب الثلاثة كثرت سوائر الامثال وشوارد الابيات - والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتثامها على تخيير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار عنه للمستعار له ، ومشكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائها للعافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار^(٨) .

فهذه بعض اتجاهات النقد والتقاليد الشعرية التي سلفت بها العصور الأولى ، والتي درّست وطمست معالمها في أواخر العصر العباسي ، وفي العصر المملوكي والتركي ، فلما كانت كلاسيكية القرن التاسع عشر أفاد الشعراء من كل الاتجاهات المتوارثة ، حتى من تلك الاتجاهات التي عدها الأقدمون ثورة وخروجاً على عمود الشعر ، لأن ما تركه المحافظون والمجددون من القدماء صار تراثاً تحتذي به الكلاسيكية العربية وتبعته بهذا الاحتذاء .

لقد عرفنا أن من التقاليد الشعرية أن يقف الشاعر ويستوقف على الأطلال ، وأن يبكيها ويستبكي عليها منذ قرر هذا وحدده مسلم بن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) وقد امتد هذا التقليد إلى العصر الحديث - ولعلنا نذكر أن بكاء الأطلال تقليد رومانسي - وهكذا رأينا مثلاً أحمد شوقي يفتتح إحدى قصائده بقوله يبكي الاندلس قبل أن يتحدث إلى مصر بعد المنفى :

أناجي الرسمَ لوَ مَلِكَ الجوابِ وأجزيه بدمعي لوَ أُنابا^(٩)

وعرفنا من التقاليد الشعرية افتتاح القصيدة بالغزل قبل التطرق إلى موضوع القصيدة الأصلي ، في حسن تلخيص ، وقد بقي هذا التقليد حتى رأينا أحمد شوقي يفتتح قصيدة سياسية في مناسبة سياسية هي إطلاق سعد زغلول سراح السجناء

السياسين سنة ١٩٢٤ وكانت المحاكم العسكرية الإنجليزية قد أدايتهم فاحتفل الشباب بهذه المناسبة وشارك شوقي بقصيدة افتتحها متغزلاً بقوله :

بأبي وروحي الناعمتِ الغيداَ الباسمتِ عن اليتيم نضيداَ
الرائياتِ بكلِّ أحوَرَ فامرٍ يذرُّ الخلى من القلوبِ عميداَ
واستمر في غزله حتى قال :

سَحَوَتِ الْجَمَالَ فَلَوْ ذَهَبَتْ تَرِيدُهَا فِي الْوَهْمِ حَسَنًا مَا اسْتَطَعْتُ مَزِيدًا
كَلِمَةً مَرَّةً بِالْوِلْدَانِ طَيْفُ جَاهِلِيَّاتٍ فِي الْخُلْدِ نَحْرُوا رِكَعًا وَسُجُودًا
أَشْهَى مِنَ الْعُودِ الْمُرْتَمِ مَنْطِقًا وَالذُّمِّ مَنْ أَوْتَارَهُ تَقْرِيدًا
وفي البيت العاشر أراد الشاعر أن يتخلص من الغزل الى موضوع القصيدة السياسي فقال :

لو كنتَ سعداً مطلقَ السجناءِ لم تُطْلَقْ لِسَاحِرٍ طَرْفِهَا مَصْفُودًا (١٠)
كما عرفنا أن من التقاليد الشعرية التي وصلتنا بعد أن استحدثها العباسيون
افتتاح القصيدة بوصف الطبيعة ، كما فعل أبو تمام حين امتدح المعتصم بقصيدة
افتتحها بوصف الربيع قائلا :

رَقَّتْ سَوَاشِي الدَّهْرِ فِيهِ تَمَرُّمٌ وَغَدَا الثَّرَى فِي حَلْيِهِ يَتَكَسَّرُ
نَزَلَتْ مُقَدِّمَةُ الْمَصِيفِ حَمِيدَةً وَبَدَأَ الشِّتَاءُ جَدِيدَةً لَا تُكْفَرُ (١١)
ونفتح ديوان الشوقيات فنرى الشاعر يفتتح إحدى قصائده بقوله :

فَلِكِ الطَّبِيعَةِ قِفْ بِنَا يَا سَارِي حَتَّى أُرِيكَ بَدِيعَ صُنْعِ الْبَارِي
الْأَرْضُ حَوْلَكَ وَالسَّمَاءُ امْتَزَقَا لِرَوَائِعِ الْآيَاتِ وَالْآثَارِ
مِنْ كُلِّ نَاطِقَةِ الْجَلَالِ كَأَنَّهَا أُمُّ الْكِتَابِ عَلَى لِسَانِ الْقَارِي
دَلَّتْ عَلَى مَلِكِ الْمُلُوكِ فَلَمْ تَدْعُ لِأَدَلَّةِ الْفُقَهَاءِ وَالْإِحْبَارِ
مَنْ شَكَّ فِيهِ، فَنَظَرَةٌ فِي صُنْعِهِ تَحْوِ أُنَيْمَ الشَّكِّ وَالْإِنْكَارِ

ويمضي الشاعر في وصفه المشاهد الطبيعية في طريقه إلى الآستانة قادماً من أوربة في ثلاثين بيتاً ، وفي البيت الثلاثين ينتقل من وصف القطار الذي يقفه إلى مدح السلطان العثماني على النحو التالي من التخلص :

يحجري على مثل الصراطِ وقارة ما بين هاوية وجُرْفِ هارِ
جباب الممالك حزنَها وسهولها وطوى شعابَ الصَّربِ (والبُلغارِ)
حق رَمَى برحائنا ورجائنا في ساح مأمولٍ عزيز الجار (١٢)

ولقد نرى في تعدد أغراض القصيدة الأولى مبرراً شعورياً حين نراه يؤثر الوقوف على الأطلال في الأندلس ببكائها قبل أن يفرغ لحديثه عن الوطن ، لأن الشاعر كان منفيًا عن وطنه في بلاد الأندلس ، فلا يسعه أن يخلو إلى وطنه يبتث شوقه إلا بعد أن يخلّص سبيل هذا القلب المدين للأندلس بمشاعر كريمة نبيلة .

كما قد نرى في القصيدة الأخيرة مبرراً معقولاً لوصف الرحلة والطبيعة ومشاهدتها في الطريق إلى الآستانة كهذا المبرر المعقول الذي ذكره القدماء لوصف الرحلة الشاقة في مقدمة المدحة ، غير أن معقولية الصلة لا تعني شعوريتها ، فلا صلة شعورية بين وصف مفاتن الطبيعة وآياتها في الطريق عبر بلاد الصرب والبُلغار وغيرها ، امتداح السلطان ، وطبعاً لا أنكر على الشاعر وصفه لهذه المفاتن الطبيعية في مقدمة مدحته محتجاً بكلام مسلم بن قتيبة الذي رأى أن الأقدمين قد وصفوا منابت الشيخ والحنوة والعرار ، ولهذا فليس للمعاصرين أن يصفوا منابت النرجس والآس والورد .

لا أذهب هذا المذهب الذي يحتم وصف رحلة شاقة قبل المدح ، الأمر الذي يجعل المدح تسولاً وابتزازاً للمال بحق ما بذل الشاعر في عورة الطريق ومشقته ، ولكنني أذهب إلى أن إعجاب شوقي بالطبيعة ووصفه لها ، غرض قائم برأسه ، اهتم به الشاعر وأفن فيه ما استطاع ، وأن مدحه للسلطان غرض آخر قائم برأسه لم يحسن فيه الشاعر ولم يفتن ، ولا أرى بين الغرضين وشيجة شعورية تربط بينهما .

ومثل ذلك النص الثاني حيث تغزل شوقي قبل الحديث عن موقف سياسي لسعد زغلول فنحن أمام قصيدة أحسن فيها الشاعر التخلص والانتقال حين تحدث عن سحر طرف الفتاة التي وصفها ، وعن أثر هذا السحر في تصفيد من تنظر اليه حتى لا يستطيع أحد أن يطلق سراحه ، ولو كان سعداً نفسه ، وفي هذا التخلص والانتقال براعة ومهارة ، ولكن ذلك لا يكفي لقيام وشائج شعورية بين غرضي الغزل والسياسة هنا ، فهما غرضان مختلفان ، لكل منهما بواعثه وآثاره .

هذا فضلاً عن تضمّن كل من هذه القصائد الثلاث موضوعات أو أغراضاً شعرية ، غير التي عرضت لها ، مما يجعل بناء القصيدة الكلاسيكية غير بعيد من بناء القصيدة التقليدية .

وقد كان أثر التراث في الكلاسيكية أبعد من هذا وأشمل ، فقد أصبح شعراء التراث 'مثلاً علياً' تحتذى ، حتى قال الأستاذ علي الجندي في رثاء الشاعر الكلاسيكي محمد الأسمر :

جيرير القوافي عتاهيها فرزدقها شيلها الأخطل

ثم كان أثر التراث في الكلاسيكية أسبق من هذا بكثير ، فنجد الحملة الفرنسية شرعت وروح اليقظة تدب في الحياة الأدبية ، وتربط بين الشعراء والتراث ، حتى ظهرت طلائع الكلاسيكية الجديدة مبكرة مع محمود صفوت الساعاتي والمطارد وغيرهما ، ولكن هذه الطلائع المنسية ربما كانت خليقة أن تنسى ، لأنها قد 'سُحِبت بحجاب كثيف من شاعرية محمود سامي البارودي المتفوقة (٣٠)' ، فقد استطاع هذا الشاعر — برغم ما سبقه من تدوج وتمهيد — أن يحتل مكانة سامقة في تاريخ الادب عبّر عنها الأستاذ العقاد بقوله انك إذا وارسلت بصرك خمسمائة سنة وراء شعر البارودي لم تكبد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنت كمن يقف على رأس الطود المنفرد ، فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد ، إلى أقصى مدى الافق البعيد .

ويرصد الاستاذ العقاد مراحل تطور شاعرية البارودي وجوانبها، فيرى أن هذا الشاعر قد بدأ يحاكي شعر البداوة ، ويفرط في المحاكاة حتى يذكر الرسوم والاطلال والرعيان والقبائل كما قال في قصيدة لامية من قصائده شق على هذا الطراز :

وإن هي لم ترجع بيانا لسائل	ألاحي من أسماء رسم المنازل
عليها أهاضيبُ القيوم الحوافل	خلاء تعفتها الروامس والتفتت
أراني بها ما كان بالامس شاغلي	فلأيا عرفت الدار بعد ترسم
غنت وهي مأوى للعسان العقائل	غدت وهي مرعى للظباء، وطالما
معارف أطلال كوحى الرسائل	فللمين منها بعد تزيال أهلها
من الدمع يجري بعد سح بوابل	فأسبلت العينات منها بواكف
وأغرت بقلبي لاعجات البلابل	ديار التي هاجت علي صبابتي
سليمة مجرى الدمع ربا الخلاخل	من الهيف مقلق الوشاحين غادة
جفا خصرها عن ردفها المتخاذل	إذا ما دنت فوق الفراش لوسنة
ولاد أنا مجلوب إلي وسائلي	تعلقتهافي الحي إذ هي طفلة
غيابته هاجت علي عواذلي	فلما استقر الحب في القلب والمجلت
دوارج في غفيل من العيش خامل	فياليت أن العهد باق وأننا
فما منحونا غير نظرة غافل ^(١٣)	تمر بنا رعيان كل قبيلة

ويعلق العقاد على هذه القصيدة التي لم تخل من هفوات أسلوبية بأن معارضة القدماء على هذا النسق و أعرق في البداوة من البداوة ، أو هي محاكاة مطبوعة ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه وكأنما البارودي هنا يمثل قدير لبس دور الشاعر البدوي فوفاه لغة وشعورا وزيا وحركة ، فخلقه خلقا جديدا . وجعل له تمثالا من نفسه وحياته ، وأصبح مبتكرا في الدور الذي أخذه . فهو فنان خالقي في اتباعه كما يكون المرء فنانا خالقا في ابتداعه^(١٤) .

وبهذا يهد العقد للطور الثاني من شاعرية البارودي التي عبر عنها بأنك لا ترى في ديوانه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على شخصية البارودي كما عرفناه في حياته العامة والخاصة كما قال الشاعر نفسه :

فانظر لقولي تجدد نفسي مصورةً في صفحتيه فقولي خط تمثالي

ويعكس شعر البارودي في هذا الطور قدرة على الابتكار الناشئة من شعور بالحرية القومية ، كما يعكس قدرة على الابتكار الناشئة من استقلال الشخصية أو من شعور بالحرية الفردية (١٥) .

وبرغم تطور البارودي من مرحلة إلى أخرى ، يعود العقد فيؤكد أن محاكاة البارودي للقدماء ربما كان أنفع ما في شعره للأدب المصري الحديث ، « لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجارة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتراكيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب » (١٦) .

هذه إشارة عامة إلى تصور الاستاذ العقد لشاعرية البارودي وتطورها ، وهي إشارة تكفي فيما نحن بصدد ، وتكفي كذلك لأن نرتب عليها نتيجة هامة ، هي أن البارودي في نشأته الشعرية وتطوره خير مثال لنشأة الشعراء العرب وتطورهم ، فقد بدأ البارودي يطالع الشعر القديم ، ويدوقه ، ويرويه ويختار منه مختارات ، وكان واسع الثقافة الشعرية والأدبية ، ولم يحتج بعد هذا إلى أن يتعلم اللغة والنحو والعروض ، فكان كشعراء الرواية والسليقة العرب ، وكان من الطبيعي أن يبدأ محاكاة الأقدمين مرسماً خطاهم ، وقد دفعت المحاكاة الأصيلة للقدماء ، والرسم المطبوع لخطاهم إلى ألا يفقد شخصيته وأصالته فظهرت هذه الشخصية من وراء التقاليد الشعرية الموروثة في بناء القصيدة ، ورسم الصور وصيغ العبارات .

فقد عرف هذا الشاعر أن المحاكاة المشروعة للشعراء الاصلاء بالأيتخلى المحاكي عن شاعريته وأصالته وإلا فقد عجز عن محاكاتهم في أخص خصائص الشاعرية .

هذا عن أثر التراث في الشعر المعاصر ، أما عن أثره في الحركة النقدية فقد كان أثراً كبيراً كذلك تناولته فيما سميته بيئة الاتباعية الجديدة ، حيث عرضت طلائع هذا النقد ، ثم عرضت الوسيلة الأدبية لحسين المرصفي ، وأثرها وأثر النقد الكلاسيكي في حكمة لواء التجديد ، من ممثلي المدرسة الفرنسية والمدرسة الإنجليزية في الأدب والنقد المعاصرين .

ولكني هنا أمس ذلك التأثير من زاوية محددة معينة ، هي أثر هذا التراث فيما قدم من نقد تطبيقي ، بقلم أحد المجددين ، أعني به الدكتور طه حسين ، ويكفي في هذا السياق مثلاً نقده لقصيدة (توت عنخ آمون) لآحمد شوقي ، كما ورد هذا النقد في كتاب للدكتور بعنوان (حافظ وشوقي) ، ولا أصف الدكتور طه حسين بأنه أحد المجددين لما عرف عنه من الميل إلى التجديد عامة ، ولكن لأنه في مقدمة هذا الكتاب خاصة (حافظ وشوقي) ، يقول : « إنني لا أدري لم لا أقدم كتابي هذا للأجيال ، ولا سيما إذا مضت الأيام وتعاقبت الاعوام وأنا مقيم على هذا الرأي لم أتحوّل عنه ولم أستبدل به رأياً آخر » ثم نجده في أول مقالات هذا الكتاب يأخذ على الشعراء عندنا أنهم « لم يحدّثوا شيئاً ، ولم يبتكروا ولم يستحدثوا ، وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم ، واستعاروا مجدهم الفني من القدماء ، فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء ، وما زال ينقصهم فضل الانشاء والابتكار » (١٧) .

ثم يرى الناقد أن هذا النقص لن يُجبر إلا إذا أتيح للشعراء رأي عام حر يدفع إلى الحرية الأدبية بحيث لا يعجب قارئه بشاعر لمجرد أنه من بني وطنه ، ويختتم الدكتور طه حسين مقاله الأول بقوله : « كم أكون سعيداً إن تناولت شعر شعرائنا النابهين فدرسته درساً حراً ، مفصلاً بريئاً ، وأدّى هذا الدرس إلى تكوين هذا الرأي العام الأدبي من بعض الوجوه » (١٨) .

فنحن إذن مع كاتب ناقد يعيب على الشعراء أنهم لم ينشئوا جديداً ولم يبتكروا طريفاً ، وأنهم اكتفوا باستعارة شخصيتهم الفنية ومجدهم الفني من

الاقدمين ، فما الذي سيقدمه هذا الناقد ليسهم في عملية التطوير ، ليخرج الشعراء من مرحلة الاحياء إلى الإنشاء ، وليلتقلوا من طور التوليد إلى التجديد ؟ لا بد أن له جهده في هذا المضمار ، ولقد يكون لهذا الجهد موضعه فيما سيلي من فصول ولكننا هنا نقف انبين مدى تأثير نقده هو في هذا الكتاب بنقد القدماء الذين يحرصون على عمود الشعر .

بدأ الدكتور طه حسين نقده قصيدة شوقي - بدءاً تصوراً معه اننا أمام ناقد عصري ، يريد أن يحمل الشعراء على اعتناق قيمة فنية جديدة ، هي وجوب تحقيق وحدة الشعور الساري في القصيدة كلها ، لان الناقد قال : « اقرأ هذه القصيدة من أولها إلى آخرها تشعر بما يشعر به شوقي ، وتحس ما يحسه شوقي ، وبم شعر شوقي ؟ وماذا أحس شوقي حين تناول القلم فكتب هذه القصيدة ؟ » . شعر بشيئين يشعر بهما كل مصري ، ولكن شعوراً غامضاً لا يتبينه في نفسه ، ولا يستطيع أن يبينه : أحدهما أن لتاريخ مصر القديم مجداً وعظمة ، والثاني أن تاريخ مصر الحديث فقير إلى هذا المجد وإلى هذه العظمة (١٩) .

والحق أن هذه نظرة حصرية ثاقبة للقصيدة في مجموعها ، وكانت هذه النظرة قيمة أن تقودنا في رحلة نقدية داخل القصيدة ، لتري أثر هذا الشعور بالتضاد الحاد ، والتناقض الكبير بين ماضٍ وحاضر ، بين مجد عظيم وافتقار إلى المجد العظيم . والحق أننا لو اتخذنا من هذه النظرة الثاقبة هادياً لنا في رحلتنا النقدية لكننا حريين أن نرى إلى أي حد وفق شوقي في انتقاداته المفاجئة الذكية الموسمية من ماضٍ إلى حاضر ، وما لهذه الانتقادات من أثر في تنمية هذا الشعور العميق بالتضاد بين ماضٍ وحاضر ، ولكننا حريين كذلك أن نرى إلى أي حد لم يوفق في بعض مساقه من سوائر الالهال وشوارد الحكم ، لأنها لا تنمّي الخط الشعوري الموحد ولا تعمقه في النفوس ، ولكننا حريين أن نبهت في انعكاسات هذا الشعور الموحد على الاسلوب بعامة من فكرة وعاطفة وصياغة للفكرة والعاطفة . لو فعل الدكتور طه حسين ذلك لقدّم للعركة الشعرية غذاءً صالحاً يعينها

على الإنشاء والابتكار ولم يقف بها لدى التقليد والإحياء ولا المجزئ الناقد وعده الذي قطعه على نفسه في المقدمة ، فإذا قدم الدكتور الناقد ؟

كل ما قدمه الناقد يسير في ستة اتجاهات ، اتجاه منها عرفه النقد العربي في كل عصوره إلا عند كبار النقاد العرب ، وهو التعميم في الحكم ، والاستحسان بدون بيان لمواطن الإحسان أو إظهار لمكامن الإبداع ، وخمسة الاتجاهات الباقية عرفها النقاد العرب ، وذكرها المرزوقي فيما ذكر من تقاليد تكون همود الشعر ، وتلك هي نعت اللفظ من جزالة واستقامة ، ونعت المعنى من شرف وصحة ، والمشاكلة بينها والمقاربة في التشبيه ، وحسن التخلص ، على أن الدكتور الناقد التفت في أثناء استعماله لهذه المقاييس التفافات ناقد عصري ، إلا أنها التفافات عابرة ، والتفصيل كفيلاً بالإيضاح .

أما التعميم في الأحكام ، والاستحسان بدون بيان مواطن الإحسان فقد تكرر في هذا المقال ثماني مرات^(٢٠) أدلك في هامش هذا الكتاب على مواضعها واكتفى هنا بمثالين .

بعد أن عبّر الناقد في سرعة على الأبيات الخمسة عشر الأولى من القصيدة يتصلح بعضها ويفعل بعضها قال عن شوقي واستأنف مضيئه ليس بالجميل ولا بالردىء إلى أن انتهى إلى الخلود فأحسن وصفه وأجاد التعبير ولا سيما حيث يقول :

وأخذك من فم الدنيا ثناءً وتركك في مسامعها طنيناً^(٢١)

وقبيل ختام المقال ينقد الدكتور حوالى عشرين بيتاً من أبيات القصيدة بهذا الكلام الإجمالي الذي يهرب به من مضار النقد . ولقد أعجز العجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتألثة من قصيدة شوقي ، هذه القطعة التي يتحدث فيها الشاعر إلى فرعون ، فيسأله ويستنطقه بالحكمة العالية والموعظة الحسنة ، ويضع أمامه هذه الألفاظ التي عجز العقل والوجدان عن حلها الغاز الحياة والموت ، الغاز البعث واللدنور ، الغاز الصلوات الاجتماعية بين الناس^(٢٢) .

فإذا تركنا هذا التعميم إلى نقد موضعي يبين مواطن الجمال أو القصور وجدنا الناقد في أحد عشر موضعاً يتحدث عن اللفظ من حيث عدوبته وسلاسته ورقته (٢٣) أو من حيث سقمه وتكلفه ونبوته (٢٤)، أو من حيث ابتذاله أو من حيث غرابته (٢٥) ولقد دلتك في هاشم هذا الكتاب على مواطن هذا النقد اللفظي ولكني اكتفي بمعرض بعض الأمثلة من ذلك . نقد الدكتور طه لفظ شوقي ومعناه مثلاً حين قال : « ثم مضى الشاعر في لفظ سهل ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتذل ، إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى :

تعالى الله كان السحر فيهم أليسوا للحجارة منطقينا؟ (٢٦)
ومعروف أن السهولة والابتذال جزء من مفهوم جزالة اللفظ التي سلف ذكرها (٢٧) .

ويكمل مفهوم الجزالة - بعد ذكر البعد عن الابتذال - بذكر البعد عن الغرابة ، ولقد رأينا الدكتور طه غير معجب بقول شوقي :

أُم المالكين بني (أمون) لِيَهْنِكَ أَنَّهُمْ نَزَعُوا (أمونا)
فقد رأى أن البيت لا يُساغ ، ولعل مصدر هذا اسم (أمون) الأعجمي ، الذي وقع موقعاً فيه شيء من الحرج في هذه الصفحة العربية النقية ، ولعل مصدر هذا بنوع خاص هذا الفعل الغريب الذي تكلفه الشاعر تكلفاً ، أو اضطر إليه اضطراراً وهو (نزعوا) يستعمله الشاعر بمعنى (أشبهوا) ويمر به القارئ يفهمه ويضطر إلى أن يعطف على هذا الشرح الذي اضطر الشاعر نفسه إلى أن يضعه (٢٨) .

على أن هذا التقليد النقدي لا يثبت في يد الناقد ، فهو يكرر ضيقة بذكر الألفاظ الأعجمية في الشعر وهذا أمر يرجع إلى ذوق الناقد لأنه يعمم على كل الاعلام الاعجمية ، ولكنه مع ذلك ينف موقف الاعجاب أمام قول شوقي :

سيقضي (كرزن) بالأمر عنا وحاجات (الكنانة) ما قضينا (٢٩)
ويعلق عليه بقوله « فهل ترى أبلغ من هذا البيت في وصف الام واللوعة ، لقضاء سينالنا دون أن يكون لنا في أمره شيء ، ؟ .

ولقد أنكر الناقد تكلف شوقي لكلمة غريبة هي (نزعوا) وأحسب أنه كان من الممكن أن يقول شوقي بدلاً منها مثلاً (حاكوا) فهي مثل نزعوا معنى ووزناً ، ولكن المهم أن الناقد يقف موقف الإعجاب أمام قول شوقي :

فناجيهم بعرشٍ كانِ صنواً لعرشك في شبته سدينا^(٣٠)

ومع ذلك لا أدري كم قارئاً لهذا البيت لا يستعين بهامش الديوان أو بالمعجم اللغوية ثم يسمعه أن يعرف معنى (سنين) هذه التي وضعها شوقي في القافية ، والسقي يجب أن تقرأ بفتح السين ، وتعني اللدة والترب ومن يكون في مثل سنك ؟ .

ولقد نعت الدكتور طه لفظ شوقي ومعناه ومقاربتة في التشبيه حين عرض لقوله في وصف الشمس :

مشيت على الشباب شواظاً نارٍ ودُرت على المشيب رحي طحونا
تعيّنين المواليد والمنايا وتبئين الحياة وتهديميننا

فقال الناقد إن في هذا موعظة حسنة في غير إسراف ولا غلو ، وفي غير تكلف ولا تعسف ورأى أن ليس في هذا سقم لفظي أو معنوي ، وأنه واضح يفهمه كل عقل ، وعذوب يسمعه كل ذوق ، ويسير ولكنه سهل ممتنع^(٣١) .

ولا أدري كيف تلقى هذه التعميمات ، كل عقل وكل ذوق ، فأنا أذكر إذ كنا في مهرجان الشعر العربي الثالاث الذي كان منعقداً في دمشق ، وإذ طرح الأستاذ أحمد حسن الزيات بيت شوقي الأخير وطلب تفسيراً له ، وكان حوله عدد كبير من شعراء البلاد العربية وأدباؤها ، فما منا أحد إلا أسهم بسهم في محاولة تفسير البيت ، وكلنا اتجهنا في تفسيره وجهة وجدنا الطريق يؤدي إلى إحالة فمعدّلنا إلى وجهة أخرى حتى قررنا قرار ، فكيف يكون البيت بهذه السهولة لدى كل عقل وكل ذوق ؟ وكيف يصح ما قاله الدكتور طه : « أليس هذا يسيراً يسيراً ؟ » .

وبرغم ما أبداه الدكتور طه من إعجاب بقول شوقي في مفهوم الخلود :

وأخذك من فم الدنيا ثناء وتركك في مسامعها طنيناً

لم يعجب الناقد بلفظ (طنين) إذ وجده قلقاً في موضعه ، ضعيفاً كل الضعف ، غير ملائم لصدر البيت فصدر البيت فخم ضخم واسع رائع ، وعجزه خامل ضئيل نحيف فلا يسعنا أن نضع (الطنين) بإزاء هذا الثناء الذي ينطق به فم الدنيا . وهذا النقد يندرج تحت ما أسماه المرزوقي «مشكلة اللفظ للمعنى» وشدة اقتضاها للقافية حتى لا منافرة بينها ، ذلك أن الناقد يعني استقرار كلمة القافية في موضعها وعدم قلقها فيه ، ولو أن شوقياً قال مثلاً (وتركك في مسامعها رنيناً) لأدى المعنى بلفظ يشاكلة فيما يمكن أن يراه الدكتور طه حسين . وفي الحق أن لفظة (الطنين) أقرب إلى مزاج شوقي الهادئ ، ولو كان شوقي من أصحاب الأمزجة العنيفة والطباع القوية لعبر بنحو آخر من التعبير ويتضح ذلك من الموازنة ، فالمعنى — بعد — مأخوذ من المتنبي حيث قال في مفهوم المجد :

وتركك في الدنيا دويّاً كأنما قدّ أول سمع المرء أنمله العشر

فهذا أثر مدويّ دويّاً عنيماً يتركه الماجدون خالداً الذكر في الدنيا حتى لكأنه قد أوشك أن يصم الآذان ، فاستعان السامعون المصيحون للدويّ بالأنامل العشر يداولون بينها في سد آذانهم .

ولكن هذا الدوي مبالغ فيه ، فالخلود على امتداد الزمان السحيق لا يكون أبداً دويّاً على هذا النحو وبحسب الماجد الخالد أن يترك طنيناً يتردد في أحقاب الزمان وهكذا فالتعبير بالطنين لا يلائم طبيعة شوقي فحسب بل يلائم كذلك الصدق والقصد اللذين عبر عنهما المرزوقي ورأى أن عامة النقاد العرب تتجه اليها ، أما نقد الدكتور طه فيدعو إلى الغلو والمبالغة وهو الاتجاه الذي رأينا أكثر القدماء العلماء بالشعر والقائلين له يميلون إليه (لأن العمل عنده على المبالغة والتمثيل ، لا المصادقة والتحقيق) كما وصفه المرزوقي .

في كل هذا ومثله كثير نرى النقد كلاسيكي يتبع التقاليد النقدية الموروثة ويرصد العمل الشعري من خلالها ولم يتحرر الناقد في هذا المقال إلا في بعض حديثه عن (حسن الانتقال) حين كان الشاعر ينتقل من غرض إلى غرض ، ذلك أن عمود الشعر يقضي بالتمهيد لدى كل انتقال حتى تلتحم أجزاء النظم وتلتئم ، ولقد كان الناقد مع القدماء في هذا التقليد حين رأى أن شوقياً لم يوفق^(٣٢) إلى حسن الانتقال من الحكمة البالغة والمبرة العامة إلى موضوعه الذي عمد إليه بقوله :

أُم المالكين بني (أمون) لينهك أنهم نزعوا (أمونا)

كما كان الناقد مع القدماء حين استحسن انتقال شوقي من حديث الماضي إلى حديث الحاضر^(٣٣) .

زمان الفرد يا فرعون ولتى ودالت دولة المتجبرينا
وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلينا
(فؤاد) أجل بالدستور ملكا وأشراف منك بالإسلام ديننا

وصحيح أن الانتقال هنا حسن غير أن القارئ لا يرى الصلة واضحة بين وصف حكم فرعون هنا بالاستبداد والتجبر وما سبق أن ذكره الناقد من أن القصيدة كلها تعبر عن شعور بالمجد القديم والعظمة الغابرة ...

أما المرة التي خالف فيها الناقد المعاصر عن النقاد القدماء ، وقدم جديداً طريفاً فذلك حين وقف الناقد أمام انتقال الشاعر من وادي الملوك في مصر حيث كشف قبر توت عنخ آمون ، إلى لوزان في سويسرة حيث كان ثمة مؤتمر للصلح بين الترك واليونان . وكان الانجليز فيه يمثلون مصر . فالناقد رأى أن الانتقال (لا يخلو من غرابة ، وربما كانت هذه الغرابة نفسها مصدر شيء من الجمال كثير)^(٣٤) .

فالناقد بهذا يصحح مقياس الانتقال بين أجزاء القصيدة ، ولا يجعل القيمة دائماً للتمهيد ، فقد تكون المباشرة في غير تمهيد ذات أثر نفسي إيجابي توي ،

وبخاصة إذا كان بين جزأي القصيدة تضادٌ كهذا التضاد بين الماضي كما اعتز به في حديثه عن وادي الملوك ، والحاضر كما تألم له في حديثه عن مؤتمر لوزان .
وفيما عدا هذه المرة اليتيمة نرى النقد في المقال اتباعياً كلاسيكياً لا يخرج عن معطيات نقد القدماء .

وهذا يعني بعث التراث الشعري والنقدي القديم على المستوى الثاني ، وهو مستوى التقليد والاحتذاء .

أما المستوى الثالث للآحياء والبعث فهو مستوى النظر إلى القديم نظرة جديدة ، من خلال قيم فنية وجمالية حديثة ، وفي هذا حياة جديدة لذلك القديم إلا أن رصد مظاهر هذا المستوى من بعث التراث وإحيائه لا يدخل في إطار الحديث عن الكلاسيكية ، ويدخل في أطر الأحاديث عن مذاهب أخرى لم يلبث الحقل الأدبي أن رآها نتيجة عوامل خارجية وتفاعلات داخلية .

القصيدة الكلاسيكية بين الغنائية والموضوعية

إذا كان الشعر الكلاسيكي الغربي موضوعياً في جملته فقد كان ذلك لسببين هامين: أولهما أن التراث الشعري الاغريقي والروماني الذي بعثه الكلاسيكيون وحذوا حذوه كان موضوعياً في جملته كذلك . يكاد كله يكون ملاحم ومسرحيات . أما السبب الثاني فهو التأثير المتبادل بين موضوعية هذا الشعر وعزوف الكلاسيكية عن الغنائية وعن جمحات العواطف الذاتية .

ويختلف الأمر إذا نقلنا الحديث إلى الشعر العربي ، فقد كان التراث الشعري العربي الذي اتبعته الكلاسيكية في القرن التاسع عشر شعراً غنائياً في جملته ، ولم تكد توجد فيه نماذج من الشعر الموضوعي .

ولقد وجدت محاولات لنظم قصص كلية ودمنة بعد أن ترجمها عبد الله ابن المقفع ، ذلك أن أبان بن عبد الحميد بن لاحق قد نظمها للبرامكة شعراً ، وحكاها في ذلك شعراء آخرون منهم علي بن داود وبشر بن المعتز ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ثم توالى نظم الكتاب بعد ذلك في عصور مختلفة ، ومن ذلك كتاب « نتائج الفطنة في نظم كلية ودمنة » للشريف بن الهبارية المتوفى عام ٥٥٤ هـ . وظل هذا الكتاب يحدث تفاعلات نظمية ونثرية في الأدب العربي ، ومن عجب أن تؤثر العربية في هذا الميدان تأثيراً عميقاً في الفارسية الحديثة إذ كان الأصل البهلوي الذي ترجم عنه ابن المقفع قد فقد ، فأصبحت الترجمة العربية أصلاً لكل ترجمة في اللغات الأخرى له ، ومن هذه الترجمات الفارسية

الترجمة الثانية التي قام بها حسين واعظ كشفي في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي وسماها « أنوار سهيلي » وهذه الترجمة قأثر « لافونتين » الفرنسي فيما يخص هذا الجنس الأدبي^(٣٥).

ولقد ذكر الموصلي أن أبان اللاحقى كما قيل « قلب الكتاب في ثلاثة أشهر إلى الشعر وهو أربعة عشر ألف بيت ، وذكر حمدان ابنه أنه كان يصلي ولوح موضوع بين يديه ، فإذا صلى أخذ اللوح فلأه من الشعر الذي صنعه ثم يعود إلى صلاته »^(٣٦).

وقد أورد أبو بكر الصولي من هذه المنظومة ستة وسبعين بيتاً تبدأ بقول
أبان اللاحقى :

هذا كتاب كذبٍ وعنه وهو الذي يدعى كليل دمنه
فيه دلالاتٌ وفيه رشدٌ وهو كتاب وضعته الهندُ
فوضعوا آدابَ كلِّ عالمٍ حكايةً عن السنِّ البهائمِ
فالحكماء يعرفون فضلهُ والسخفاء يشتهون هزلهُ

وبعد المقدمة التي تمتد إلى ستة وعشرين بيتاً يسوق الصولي ما ذكره اللاحقى في باب الأسد والثور ومن ذلك :

وإنَّ مَنْ كان دنيء النفسِ	يرضى عن الأرفع بالأبخسِ
كَمَثَلِ الكلبِ الشقيِّ البائسِ	يفرح بالعظم العتيق اليابسِ
وإنَّ أهل الفضل لا يرضيهمو	شيءٌ إذا ما كان لا يعنيهـمـو
كالأسد الذي يصيد الأرنبـا	ثم يرى العَيْرَ المُجِدَّ هربـا
فيرسل الأرنب من أظفارِه	ويتبع العَيْرَ على أدبارِه
والكلب من رفته ترضيه	بلقمة تقذفها في فيه
ومن يعيش ما عاش غير خاملٍ	له سرور دائم وثائلٍ
فهو وإن كان قصيرَ العمرِ	أطول عمراً من حليفٍ فقيرِ

وربما صح أن أبا بكر الصولي قد أفسد التسلسل القصصي باختياره غير الجاذق ولكن من الواضح الصحيح كذلك لمن يتأمل هذا الشعر وينظر إلى معدنه يتأكد مما قاله الصولي في التعميق على ما اختاره من هذه المنظومة من أن: «الإحسان فيها قليل فقد أضربت عن ذكرها والاختيار منها وفيما حكيناه بما ذكرناه منها غنى وكفاية» (٣٧).

أجل لقد وجدت محاولات لنظم كلية ودمنة ولكن كانت أولى هذه المحاولات على هذا المستوى الرديء من الشعر، مما ساعد على اندثارها إذ لم يصلنا منها إلا ما رواه صاحب الأغاني من بيتين واثنتين إلا ما أنه صاحب كتاب الأوراق ستة وسبعين .

وهذا كاف في التدليل على أن أجراً محاولة لتقديم شعر موضوعي قد كتب لها هذا الإخفاق مما يؤكد أن التراث الشعري العربي كان في جملته غنائياً .

وما دمننا بصدد هذا الاتجاه إلى شعر موضوعي عامة ، ومتأثر بقصص كلية ودمنة خاصة فإن علينا أن نقرر أن منظومة الشريف بن الهبارية السالف الذكر قد أتيج لها أن تنشر في لبنان في مطلع القرن العشرين (١٩٠٠) ، غير أن الشعر العربي المعاصر اتجه إلى الموضوعية باتخاذ الحيوان والطير أبطالا لقصص شعري لم يتأثر بخطى التراث ولكن تأثر بخطى « لافونتين » الذي تأثر بالترجمة العربية لسكيلة ودمنة ، وهكذا تتم دورة الأخذ والعطاء بين الآداب والعالمية .

نشر لافونتين حكايات على السنة الحيوانات في القرن السابع عشر (ما بين عامي ١٦٦٨ و ١٦٩٤) في اثني عشر جزءاً وفي أواخر القرن التاسع عشر ترجم محمد عثمان جلال كثيراً من حكايات لافونتين في كتاب له سماه « العيون البواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ » . في شعر عربي مزدوج الثقافية غير مقيد في ترجمته بالأصل ، إذ كان يحضر أما كن الحكايات أو يجعلها تجري في بلد عربي ويضفي على نصائحتها طابعاً دينياً يقتبسه من القرآن أو الحديث وفيها قليل من الحكايات العامية في صورة زجل ، وبعده ألف إبراهيم العرب عدة حكايات شعرية على

لسان الحيوانات ، أسماها « آداب العرب » جرى فيها على طريقة لافونتين^(١٣٨). واعترف أحمد شوقي بتأثره بحكايات لافونتين هذه ، في مقدمة الشوقيات (ط ١٨٩٨ م) وقال : « وجريت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ... فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم منها فيفهمونه لأول وهلة ويأبسون إليه ويضحكون من أكثره ، وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل للأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدينة منظومات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم »^(١٣٩).

وقد كانت أفكار هذه الفقرة السابقة التي قدمتها لأحمد شوقي سبباً في أن يقرر مؤلفا « الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية » أن « أكبر الظن أن شوقي نفسه كان يهدف من ورائها إلى أن تكون شعراً للأطفال ، ولذا غلبت السهولة عليها وبعدت عن العمق الذي نجده كثيراً في مجموعة لافونتين وأصبحت فعلاً لا يتذوقه إلا الأطفال ، وحتى الأطفال انصرفوا عنه بعد حين ، فلم يجرب شاعر آخر حظه في هذا اللون »^(١٤٠).

ومن السهل أخذ هذا التقرير من كلام شوقي ولكن يبدو أن الأمر أدق من هذا فإن المفروض أن يعارض كلام شوقي بشعره وألا تكون كلمة الشاعر وحدها هي الكلمة المسموعة في تقويم شعره ، إذ على الناقد أو الدارس أن يعود إلى هذا الشعر ويحتكم إليه وفي الحق أن حكايات حيوان شوقي سهلة قريبة القرار حين تكون الحكمة والعظة الخلقية غايتها ، كما نرى مثلاً في (ضيافة قطرة) حيث يجيب إلى قرائه الرفق بالحيوان ، وكثيراً ما تمهد الحكاية لسوق العظة منها كما حدث في ختام حكاية (الصياد والعصفور) إذ قال الشاعر في ختامها على لسان العصفور :

إياك أن تغتر بالزهاد كم تحت ثوب الزهد من صياد^(١٤١)
أو في تعليقه هو على قصة قبرة وابنها :

لكل شيء في الحياة وقته ' وغاية ' المستعجلين ' فوقه ' (٤٢)
وقد يبدأ الحكاية بالمغزى ثم يسوقها شاهداً عليه ، كما قال في بدء حكاية
الأسد والضفدع :

انفع بما أعطيت من قدرة : واشفع لذي الذنب لدى المجتمع
إذ كيف تسمو للعلا يا فتى إن أنت لم تنفع ولم تشفع
عندي لهذا نبأ صادق ' يعجب ' أهل الفضل فاسمع وع (٤٣)
فالشاعر لا يخفي مغزى ما يسوقه من حكايات وراء أي حجاب من الرمز ،
فهو تراه يفعل ذلك لأنه يخاطب الأطفال ؟ هذا مؤكد ولكن أرجو أن يتأكد
كذلك أنه يفعل ذلك لأنه يخاطب الطفولة في الكبار كذلك ، فشأن هذه
الحكايات شأن قصص « روبن هود » أو الرسوم المتحركة تقدم للأطفال ويكثر
الكبار من الإقبال عليها ولعل من أبرز خصائص هذا الجنس الأدبي أن وسائله
الفنية تخاطب الطفولة في الكبار .

لقد قدم شوقي خمساً وخمسين حكاية ونقرأ ما أسماه طابعو الديوان بعد وفاة
شوقي باسم (ديوان الأطفال) فنجد فيه أربعاً أو خمساً أخرى فيكون مجموع ما
قدمه شوقي ستين حكاية تقريباً أكثرها ذو مغزى أخلاقي .
وفي مثل هذه الحكايات يصح القول بأن الأطفال يتذوقونها كما يتذوقها
الأطفال الكامنون في الكبار ، ولكن حين يكون وراء الحكاية مغزى سياسي
فالأمر يختلف لأنها قد تكون في الوقت نفسه ذات سطح حكيم وعظي يتذوقه
الأطفال ولكنها تحت هذا السطح ذات عمق سياسي يدعو الكبار إلى استشفافه
وإدراكه والتأثر به .

ولقد تناول الدكتور محمد غنيمي هلال محاولات شوقي هذه في ظل مثال
أبان فيه كيف تناول الشاعر قضية عصره وهي تنبيه الوعي القومي لدى المواطنين
إلى خطر الغفلة والفرقة في هلاقتهم بالأجنبي الدخيل ، وذلك في حكاية (الديك
الهندي والدجاج البلدي) وقد رأى الدكتور أن الشاعر كان يختار في عناية كل

جملة وكل كلمة ليصف الحال النفسية للدجاج وللديك ، وأبان أنه على الرغم من أن الصفات التي وصفها الشاعر مميزة لأصحابها ومصورة للدجاج بوصفها رمزاً فانها تتراسل مع صفات المواطنين المقصودين في موقفهم من الأجنبي الدخيل ، وشرع الناقد يحلل بناء الحكاية وما يتضمنه من « التحول » ورسم للشخصيات وتطور بطيء للحالة النفسية قبل أن تحدث المفاجأة الختامية حين يفاجئ الهندي الدجاج « بالكشف عن حقيقة قصده وهم مستغرقون في نوم الغفلة ليستيقظوا منه قبل فوات الأوان (٤٤) ».

ويستمر الناقد حتى يرى أن « الحكمة الخلقية والوطنية في الحكاية غير مفهومة بعد ذلك بل هي مصورة تصويراً محكماً في الدقائق والتفصيلات المنظومة في سياق الحكاية ، وبهذه القوة في التصوير الفني يؤدي هذا المجلس الأدبي رسالته خير أداء ، وقد أثبت الناقد بهذا المثال أن شوقاً كان خير من حاكي لافونتين في العربية في جميع خصائصه الفنية (٤٥) ».

ولست هذه الحكاية بمغزاهما ومساقها بدءاً في حكايات شوقي فمن بينها حكاية (أمة الأرانب والفيل) (٤٦) ، التي تطرح قضية الوحدة العربية وتبين كيف يستطيع الضعاف بوحدهم أن يتغلبوا على عدوم القوي ، وهي قضية الأمة العربية في صراعها المتجدد مع أعدائها. وكذلك حكاية (الكلب والقط والفأر) التي تطرح قضية الأحلاف التي يسارع الضعفاء فيها إلى مناصرة الأقوياء في حروبهم والوقوف بجانبهم في أوقات الشدائد أملأ من الضعاف في أن ينالوا من حلفائهم الأقوياء الأمن والأمان بعد النصر ولكنها بعد أن تبذل النفوس والنفائس تبين أنها تاهت وراء سراب مهلك ، تقول الحكاية :

كلبٌ رأى القط على الجدار	معذباً في أضيق الحصار
والكلب في حالته الممهودة	مستجيباً للوثبة الموعودة
فحاول الفأر اغتنام الفرصة	وقال أكفي القط هذي الغصة
لعله يكتب بالأمان	لي ولأصحابي من الجيران

فسار للكلب على يديه - ومكن التراب من عينيه
فاشتغل الراعي عن الجدار - ونزل القط على بدار
مبتهجاً يفكر في وليمة - وفي فريسة لها كريمة
يحملها لخطيبه علامة - يذكرها فيذكر السلامه
فجاء ذاك الفأر في الأثناء - وقال عاش القط في هنام
رأيت في الشدة من إخلاصي - ما كان منها سبب الخلاص
وقد أتيت أطلب الأمانا - فامنن به لمشري إحسانا
فقال حقاً هذه كرامة - غنيمة وقبلها سلامه
يكفيك فخراً يا كريم الشيعة - أنك فأر الخطيب والوليمة
وانقض في الحال على الضعيف - يأكله بالملح والرغيف
فقلت في المقام قولاً شاعراً - «من حفظ الأعداء يوماً ضاعاً» (٤٧)

والرموز في هذه الحكاية على وضوحها لا تعطي معانيها إلى الأطفال ، فهم لا يدركون أن الفأر رمز لأمتهم في الحرب العالمية الثانية وأن القط رمز لانجلترا وفرنسا وسائر الحلفاء وأن الكلب رمز لألمانيا ودول المحور ، وأن العرب قد ناصروا الحلفاء في صراعهم ضد المحور ، فقد ساءلوا رجالهم وأرضهم واقتصادهم حتى تحقق النصر للحلفاء وانتظر العرب أن ينالوا حقوقهم المشروعة في الحرية والاستقلال فكان المزيد من الاستعباد والأغلال .

ومثل هذه المهزلة سبق حدوثها في الحرب العالمية الأولى مع اختلاف معاني الرموز ، ومثل هذه المهزلة كان يمكن أن يحدث فيما يراد إقامته من أحلاف بالمنطقة العربية لشد أزر العدو من الغرب أو عدو من الشرق .

وقد وفق الشاعر في اختيار الكلب والقط والفأر رموزاً تحمل المغزى العام وتؤديه لما بين كل منها وما يليه من عداوة تقليدية مؤكدة ، ولقدرة كل منها على ما يليه . ثم وفق الشاعر في تصوير القط باعتباره رمزاً في موقف ضئك فهو على جدار في أضييق حصار والكلب مستجمع للوثوب عليه ، ووفق في تصوير

غفلة الفأر ومذاجته حين حاول اغتنام الفرصة أملاً في الأمان له ولجيرانه ، واستطاع الشاعر أن يسند إلى الفأر عملاً يلائم حجمه وهو حشو التراب ، وهو عمل ضئيل ولكنه كان ذا أثر حاسم إذ شغل الكلب ريثما كتبت النجاة للقط .

وحشد الشاعر سخرية الموقف في ختام الحكاية فانها لكرامة ان تتاح للقط غنيمة وقبلها سلامة .. وإنه لفخر للفأر أن يكون رجل الساعة دائماً فهو فأر الخطب حتى إذا انجلى الخطب بسببه كان فأر الوليمة ، وتبلغ السخرية ذروتها حين ينقض القط على الفأر ويأكله بالخبز والملح ، وهما لدى العامة تعبير عن العشرة التي تصان حرمتها ، وعن المودة التي ترعى حقوقها ، فالسخرية أن يقال هذا التعبير حين تنتهك الحرمة وتهدر الحقوق .

وقد تحدثت عن وضوح المغزى وراء هذه الحكاية ، وقد تعتمد الشاعر أن يمزج وصف العالم الخاص بالشخوص الحيوانية بصفات الحياة السياسية خارج هذا العالم الخاص بما يزيد المغزى وضوحاً ، فقد استخدم عبارات (الحصار) ويكتب الأمان وأطلب الأمان .. ثم كان الختام الحكيم آخر وسائل الجلاء للمغزى ، ولولا ما تضمنته القطعة من مساق قصصي ومن رسم نسبي للعالم الخاص الداخلي للشخوص لصار الوضوح مباشرة تهبط بالمستوى الفني لهذه الحكاية ، واهتمام المؤلف بالعالمين الداخلي الخاص والخارجي العام ، أول القواعد الفنية لهذا الجنس الأدبي ، إذ ينبغي دائماً « الحرص على التشابه بين الأشخاص الحقيقية في سياق الحكاية فيختار الكاتب صفات أشخاصه الأولى بحيث تثير في ذهن القارئ الشخصيات الثانية ، فلا ينبغي أن يسترسل في وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها ، حتى ينسى القارئ صفات الشخصيات المرموز إليهم من الناس ولا أن ينسى الرموز فيتحدث عن الشخصيات المرموز إليهم حتى يغفل القارئ عن هذه الرموز التي هي وسائل الإثارة الفنية ، بل يجب أن يختار خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف تراهى من ورائه الشخصيات المقصودة (٤٨) » .

على انفي لا أعرف كيف نحكم بأن الأطفال قد انصرفوا عن هذا اللون من الشعر ، والملاحظ أنهم يقبلون عليه كلما أُتيح لهم أن يقرءوه ويفهموا لغته التي حاول فيها شوقي أن تكون بساطة اللغة في مستوى بساطة الحدث وفي مستوى بساطة الجمهور الأول لهذا اللون ، وإن كنت أعتقد أنه لم يوفق دائما في تبسيط عبارته .

ومن ناحية أخرى اعتقد انه غير صحيح أن هذا اللون لم يجرب حفظه فيه شاعر آخر غير شوقي ، فقد ترك الهراوي وغيره حكايات طريفة من هذا القبيل . ولم تكن الحكاية على ألسنة الحيوان هي كل مظاهر تسلل الموضوعية إلى القصيدة العربية فقد سلف أن ذكرنا بعث التاريخ في الشعر ، وفي هذا الشعر ، التاريخي نرى الذاتية والغنائية يمتزج بشيء غير قليل من الموضوعية ، التي لم يكن ثمة ما يمنع من أن تكون فيها الأحداث والوقائع داعية إلى إعجاب ذاتي أو إلى زهوة قومي أو إلى سوق الحكمة ، مما يجعل الموضوعية مغلفة بغلاف من الغنائية ، ومن أمثلة ذلك أن ترى السرد التاريخي يمتزج بالغنائية والحكمة في قصيدة كبار الحوادث في وادي النيل لشوقي على النحو التالي :

فعلنا الدهر فوق علياء فرعو	نَ وهمت بملكية الأرزاء
أعلنت أمرها الذئاب وكانوا	في ثياب الرعاة من قبل جاءوا
وأتى كل شامت من عدا الملأ	كـ إليهم وانضمت الأجزاء
ومضى الممالكون إلا بقايا	لهم في ترى الصعید التجاء
فعملى دولة البناء سلام	وعلى ما بنى البناء العفاء
ولإذا مصر خير شاة لراعي الس	ومـ تؤذى في تسليها وتساء
قد أذل الرجال فني عبيد	ونفوس الرجال فني إماء
فإذا شاء فالرقاب فداء	ويسير إذا أراد الدماء
ولقوم نواله ورضاه	ولأقوام القلى والجفاء
ففریق ممنعون بمصر	وفریق في أرضهم غرباء

إن ملكة النفوس فابغ رضاها فلها ثورة وفيها مضاء
يسكن الوحش للوثوب من الأمر فكيف الخلائق العقلاء؟ (٤٩١)

ففي مثل هذه الموضوعية المتزجة بالغنائية والحكمة نرى للشاعر حضوراً في القصيدة يوشك أن يكون مباشراً .

وكان ثمة مظهر ثالث من مظاهر تسلسل الموضوعية إلى القصيدة الكلاسيكية وفي قصائد هذا النوع يقل حضور الشاعر في عمله الشعري بشكل مباشر ويزداد كونه خلف ما يقدمه من أحداث وأشخاص ، وقد راد خليل مطران هذا الاتجاه ثم تلاهم كل من أحمد شوقي وعزيز أباظة في شعرهما المسرحي فحققا للشعر العربي أكبر قدر أتيح له من الموضوعية في تاريخه الطويل . وذلك ما لا يتسع له المجال في هذا البحث ، ويمكن أن يطلب ذلك في مظانته (٥٠) ، فنحن هنا إنما نتحدث عن جنس القصيدة ، لا عن الأجناس الشعرية الأخرى .

أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في النشر

نترك الشعر لننظر في القصة التاريخية التي تهدف إلى إحياء القومية فنرى لدى النقاد إصراراً غريباً على أن جرجي زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) يمثل مدرسة القصة التاريخية الأولى في القصص العربي الحديث وقد جمعت مقومات بين آثار الكاتب والصحفي السوري المتصحر والباحث التاريخي ، وقد ألف أكثر من عشرين رواية تاريخية تؤرخ للحوادث الإسلامية الكبرى على أن الكاتب لا يمثل فلسفة خاصة من فلسفات التاريخ وإنما هو يكتفي بالجمع ومحاولة إحياء الصورة إحياء يسيراً يقوم على الشهرة التاريخية للموضوع ، وقد وقف زيدان بذلك عند بداية طريق واصله بعده من كتاب القصة التاريخية ، فزيدان يصف ويقتبس على طريقة المؤرخ أكثر من الفنان المبدع ، وكان في ذلك متأثراً بالصحافة كوسيلة لنشر الثقافة وتقريبها إلى القارئ العام وفي ذلك يقول : « قد رأينا بالاختيار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستفادة منه وخصوصاً لأننا نثبوخ أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه ، كما فعل بعض كتبة الأفرنج ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة ، فيجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القارئ ، أما نحن فالمعمدة في روايتنا على التاريخ ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالع فتبقى الحوادث التاريخية على حالها ، وندمج في مجالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها فيصح الاعتماد على ما يجري في الرواية من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان

والمكان والأشخاص إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف بما لا تأثير له على الحقيقة بل هو يزيد بها بياناً ووضوحاً ، بما يتخللها من وصف العادات والأخلاق ،^(٥١) .

وأعود فأقرر اننا نرى إصراراً غريباً على هذه النقاط : أن جرجي زيدان يمثل القصة التاريخية في أول مراحلها وأنه يكتفي بجمع المادة التاريخية في محاولة لإحياء صورة الماضي ، وأنه باحث تاريخي حتى إن قصصه التاريخية يمكن الاعتماد عليه كما يعتمد على أي كتاب من كتب التاريخ فيما يتصل بالمادة التاريخية في رواياته .

وأحسب أن مؤرخي الأدب المعاصر ونقاده ممن قرروا ذلك قد قرأوا هذه الروايات في صباهم أو صدر شبابهم حين كان الاهتمام منصرفاً بالدرجة الأولى إلى الخط العاطفي الذي تتضمنه رواية زيدان التاريخية وحينئذ فإن تقويم المادة التاريخية في روية زيدان كان بعيداً عن مجال الاهتمام ، وحين أراد مؤرخونا ونقادنا هؤلاء ان يصدروا رأياً في هذه الروايات اكتفوا بأصداء خافتة من قراءات الصبا ، وبما يقرره المؤلف نفسه في مقدمات بعض رواياته ، فعدوها روايات تاريخ الإسلام كما ينص المؤلف على غلافها من الخارج وفي مقدمة بعضها حين يكتب مقدمة ، وفي تصديرها يثبت أسماء المراجع العربية الكبرى التي استقى منها مادته ، وساعدت على ذبوع ذلك وشموعه أقلام لا تتحرى الحقيقة فيما تكتب .

ولكن إذا أردنا الحقيقة بصرف النظر أو بسد السمع عن كل ما يذاع ويشاع فإن هذه الروايات ليست ... إلا ترجمة قصصية لما يردده بعض المستشرقين أو الحاسدين للتاريخ الإسلامي ، والذين يودون لو طمسوا كل صفحاته المشرقة .

فليست روايات تاريخ الإسلام التي قدمها جرجي زيدان إلا روايات المخازي والمعايب والفن والخلافات ، وليست رواية لأجداد هذا التاريخ ومفاخره ، كما هو الشأن في كل قصص تاريخي قومي تكتبه أفلام قومية ، وترى في بعث الأجداد والمفاخر حوافز إلى العزة والنهوض والتقدم على هدى الأجداد ، إن

الكاتب الذي يمجج صدره بمشاعر قومية يحيد نفسه مدفوعاً إلى تلبية حاجة قومه إلى المثل الرفيعة فيقدمها لهم أول ما يقدمها من تاريخهم ، ولقد قدم جرجي زيدان رواياته في وقت كانت الأمة في مسيس الحاجة إلى التماس أصالتها واستعادة شخصيتها الحضارية . فكان من شأن قصصه أن كَفَّرَ الأمة بماضيها وأصالتها وشخصيتها ما دامت صفحات الماضي ليست إلا صفحات الخزي والعار . فنحن نقرأ روايات زيدان 'فرادى' أو ننظر في أمرها مجتمعة فنراها 'تَفَرَّغ' تاريخ هذه الأمة من كل مفهوم للعبقرية إلا عبقرية الخزيات المنديات ، وكل مفهوم للبطولة إلا بطولة تكديس الجماجم وإراقة الدماء ، فما يريد بعض المستشرقين من تحوير لأجداد تاريخ هذه الأمة أو تزييفه بصورة تقريرية قد حققه جرجي زيدان بصورة قصصية .

وإذا مثلنا على ما نقول بثلاثة أمثلة أحدها من شرق العالم الاسلامي وثانيها من غرب العالم الاسلامي والثالث من قلب العالم الاسلامي فان الاختيار يقع على روايات (العباسة أخت الرشيد) و (عبد الرحمن الناصر) و (شجرة الدر) .

تطرح قصة العباسة وجعفر^(٥٢) قضية اجتماعية وقضية سياسية ، وتدور القضية الاجتماعية حول حق الأسرة في السعادة الزوجية والعائلية ، وفي التثام شمل أفرادها ، لا يبدد هذا الشمل عصبية اجتماعية قبلية ظالمة ، فقد كان الرشيد يثق بمقل أخوته العباسة ، وبصرها بشئون السياسة ، وكان يحتاج إلى أن يسمع رأيها وإلى رأي وزيره الذكي الكفاء جعفر بن يحيى البرمكي فيما يعرض من أمور الخلافة . فرأى الرشيد أن يعقد بين جعفر والعباسة عقد زواج ، حتى إذا جمعها مجلس الرأي حل له أن ينظر إليها غير أن الرشيد أباح لها النظر وحظر عليها ما وراء ذلك من اختلاط .

وكانت العباسة ذات جمال وإشراق ، وكان جعفر ذا وسامة وقسامة ، وكان أن زينَ لها شبابها والمقدس الشرعي الصحيح بينها ، فكان أن صار لها ولدان

دُعيا الحسن والحسين وكان أن بقيَ الأيوان في قلقٍ وخشية وأن بقيَ أمر
الولدين في الخفاء والكتمان .

فهذه الحقوق المشروعة لهذه الأسرة في اجتماع شملها وفي استقرار أنفس أربع
فيها قد قضت عليها عنجبية جاهلية حالت بين الأسرة وما يشتهون ولهم الحق
كل الحق في أن يشتهوا ما يشتهون . هذه هي القضية الاجتماعية التي تطرحها
قصة العباسية .

أما القصة السياسية فتدور حول حق الأمة الكبيرة مترامية الأطراف في أن
تبقى واحدة قوية لا يمزق عرى هذه الوحدة نعرات إقليمية شعوبية باغية . فقد
ظل نفوذ المنصور الفارسي في الخلافة العباسية يتزايد حتى بلغ في عهد الرشيد
مبلغاً كبيراً ، حيث كان آل برمك هم القوامين المتصرفين في كل أمور الخلافة
وقد اكسبهم ذلك جرأة إلى حد أن جعفرأ أراد أن يكافئ عبد الملك بن صالح
العباسي لأنه فاجأ جعفرأ في مجلس شرب وعبد الملك لا يشرب فأذهب عن جعفر
الخرج بأن طلب ثياب منادمة وجلس مع الندمان وشرب . قال جعفر لعبد
الملك : اذكر حاجتك فاني لا أستطيع أن أكافئك على ما كان منك فقال : إن
في قلب أمير المؤمنين مؤجدة عليّ ، فتخرجها من قلبه وتعيد جميل رأيه فقال :
قد رضي عنك أمير المؤمنين قال : وعليّ أربعة آلاف درهم ديناً ، فقال : تقضى
عنك وإنما الحاضرة ولكن كونها من أمير المؤمنين أشرف بك ، وأدل على أحسن
ما عنده لك . قال : وإبراهيم ابني أحب أن أرفع قدره بنسبٍ ينتمي إلى
الخلافة ، فقال : قد زوجه أمير المؤمنين العالية ابنته ، قال : وأؤثر التنبيه على
موضعه برفع لواء على رأسه فقال : وقد ولاه أمير المؤمنين مصر .

وقد اقترن هذا النفوذ المتزايد للفرس وهذه الجرأة في تصريف الأمور بنزعات
شعوبية وطائفية من شأنها أن تقوض أسس الخلافة العباسية أو تهدد وحدة الدولة
فقد خرج يحيى العلوي على الدولة في الدليم وأراد هو ومن معه إخراج الخلافة
من بني العباس وتعددت المعارك بينهم وبين جند الرشيد حتى استطاع الفضل
البرمكي أخو جعفر أن يعقد وفاقاً بين يحيى والرشيد فأقام على أمره يحيى في

بغداد خير إقامة حتى تجددت أطعمته وهم بالانقضاء على الخليفة وأفسد العهد الذي بينها . كما وشى بذلك آل الزبير ، فأمر الرشيد بحبسه ولكن جعفر أطلق سراح العلوي وطأه وبعث معه رجلاً من حاشيته ليوصلوه إلى مأمنه ، ثم أخفى الخبر عن الرشيد حتى بلغ الرشيد الخبر من حاسدي جعفر ، فسأل وزيره فأنكر ولم يعترف به حتى ضيق عليه الخناق .

ثم اقترن هذا كله بتدابير انفصالية ، حيث كان جعفر يعد جنداً له في خراسان ومرو و طوس ومهمذان ، ثم اقترن ذلك بأن حطبي يحيى العلوي بتأييد البرامكة فأوشك عقد الدولة بذلك أن ينفرط وأوشكت دماؤها أن تراق ، وللدولة الحق كل الحق في أن تبقى واحدة اللواء محقونة الدماء وهذه هي القضية السياسية التي تطرحها قصة العباسية وجعفر .

وحين تناول جرجي زيدان قصة العباسية لم يعنه أن يطرح القضية الاجتماعية لأنه أراد أن يكون كما زعم مؤرخاً برواياته لتاريخ الإسلام ثم إنه كذلك لم يعن بطرح القضية السياسية لأنه عني بأن يغطي ثلاثمائة صفحة بالأحداث والمواقف المفتعلة ويحدث بواعث التشويق « الميلودرامية » والعديد من التواريخ والسير الاستطراذية أو المنفصلة عن مجرى الأحداث . وبما هو أخطر من هذا وأدهى .

لقد لاحظت القضيتان الاجتماعية والسياسية في هذا الزحام المفتعل حائلتين ، لم تجدا قلماً يعالجها بفنية واقتدار كما فعل عزيز أباظة في مسرحيته (العباسية) ، على أنني لا أريد موازنة بين القصتين ، فلقد أراد زيدان أن يكون في قصته — كما زعم — مؤرخاً وقد نص على أن من غايات روايته (بيان ما بلغت إليه الدولة من الحضارة والأبهة في عصر الرشيد) فما مبلغ الحضارة والأبهة التي بلغت الحضارة العباسية لعهد الرشيد في هذه الرواية ؟

الحضارة التي أولع بها زيدان بتصويرها (في العباسية) هي حضارة الجواري والقيان والعبيد والخصيان والأبهة التي احتشد زيدان للعديث عنها هي أبهة القصور المسرفة في بذخها ، الباذخة في ظلها ، الظالمة في حياتها اللامية العائبة ،

وهارون الرشيد الذي جعله زيدان خليفة هذه الحضارة وتلك الأبهة رجل ظلوم غشوم ، مخشى الغضبة ، مرهوب الوثبة ، إذا غضب ولو ظالماً وإذا وثب ولو غاشماً أريقت الدماء وأزهقت الأرواح ، ولا يقنع الرشيد بمئات الضحايا حتى يتمها ألفاً ، ولا يهدأ باله بعد قتل الألف حتى يضم إليهما روجي طفلين بريئين .

لم يصور زيدان في هذه الرواية مفخرة من مفاخر العرب ولا مجداً من أجدادهم ولقد فرض عليه موقف من مواقف الرواية أن يصور بعض مفاخر هذه الحضارة وأجدادها حين أجلس الرشيد يستقبل وفد ملك الهند وبدأ في هذا الاستقبال أن ثمة مبارزة حضارية بين الهند والعرب . قال الرشيد لرئيس وفد الهند : ما الذي أقيمتوا به ؟ قالوا : ... هذه سيوف قلمية لا نظير لها عندها . فدعا الرشيد بالصمصامة وهي سيف عمرو بن معدي كرب ، وأمر بعض رجاله الأتراك فقطع بها تلك السيوف واحداً واحداً ، وأمر أن يروم ذلك السيف فراؤه فإذا هو لا قف فيه ، فأسقط في أيديهم ونكسوا رؤسهم ثم قال : وما عندكم خير هذا (٥٣) ؟

بهذه الجولة تبدأ المبارزة الحضارية وتنهى حضارة العرب ، ثم لا تنصر بعدها في جولة أخرى ، ومعنى هذا أن الحضارة العربية عقيم لا تجد في مجال المغامرة ما ترفع به رأسها غير السيف فالمؤلف بهذا يربط بطريقة رمزية بين الحضارة العربية الإسلامية والسيف .

وذلك ما يردده البطالون من المستشرقين والمشككين في عظمة هذه الحضارة وفي عظمة عطائها في مجالات التشريع والآداب والعلوم والفنون والعمران .

ونذع قصة الحضارة العربية الإسلامية في الشرق إلى قصة الحضارة العربية الإسلامية في الغرب ممثلة مصورة في رواية (عبد الرحمن الناصر) الذي تجمع المصادر على عظمة عهده وعظمة ما حققت الأندلس في ظله من أجداد ومفاخر سياسية وعسكرية وعلمية وعمرانية .^١

يتناول جرجي زيدان قصة هذا الخليفة فلا يحابه المصادر التاريخية مجابهة

ولكنه يختلق شخصية روائية بصفات وسمات معينة هي شخصية سعيد صاحب المكتبة في قرطبة ، ثم يترك المؤلف هذه الشخصية تنفث كلامها العجيب في الصفحات الأخيرة من الرواية ليضمن لكلامها هذا أثراً باقياً في نفس القارئ ، فماذا قال سعيد هذا ؟ قال لأمير المؤمنين : (... إن المنصب الذي يشغله أمير المؤمنين إنما ساقته إليه المقادير وهو غير بخير ، ولو وجد فيه سواء لبلغ إلى مثله . لا تغضب يا سيدي لو لم تولد في بيت الخلافة وبنصرك الناس على قتل الناس لم تبلغ هذا المقام ، فأنت وصلت إليه على جسر من الجاهم فوق بحر من الدم وأي فخر في ذلك ؟ فلما رفعوا مقامك وباعوك وجعلوك خليفة بنيت القصور وأكثر الجواري والخصيان وأمرت الناس أن يعظموك وقد فعلوا وهم يحسبون أن لك فضلاً عليهم والفضل لهم في صيانة دولتك والدفاع عن حياتك . ثم أنت أنكرت على أحدهم جزءاً صغيراً مما تحوزه لنفسك ولا ذنب لك في ذلك ، فلأنها القاعدة التي جرى عليها الناس من قبل . ولكنها ليست هي أسباب السعادة) .

(فامتعض الناصر من تلك الجسارة ، لكنه تجدد وصبر عليه حليماً وسعة ، وقال : ربما كنت مصيباً)^(٥٤) . ومن الواضح أنه لم توجد شخصية سعيد هذا الذي يقول مثل هذا الكلام العجيب فقد اختلعه المؤلف اختلاقاً ليعبر من خلاله عن فلسفته الخاصة وآرائه الذاتية ومن الحيل الفنية المعروفة في القصة والمسرحية أن يخلق المؤلف شخصية تحمل أفكاره إلى القراء لأن المؤلف لا يملك أن يباشر تقديمها إليهم بنفسه ، ولقد حاول جرجي زيدان أن يصور سعيداً هذا في صورة الحكيم الحنيف ، فأقب النظرة إلى الأمور على امتداد الرواية حتى إذا نفث كلماته هذه في الحثام استقر في نفوسنا صدق هذا التقويم للحضارة الإسلامية العربية في المغرب ، فهي بدورها حضارة تقوم على الاستبداد والبطش ، على جسر من الجاهم فوق بحر من الدمام .

بقي أن نفق مع جرجي زيدان في روايته (شجرة الدر) لنرى كيف أرخ لتاريخ الإسلام في هذه المنطقة المتوسطة بين الشرق والغرب .

تُغَطِّي الحَقبة الزمنية التي تشغلها شجرة الدر إحدى وعشرين سنة (٦٣٧ هـ) وتتضمن أسنى مفاخر التاريخ المصري العربي الإسلامي ، ففي أول هذه الحَقبة حققت مصر لهذا التاريخ نصراً ساحقاً على الحملة الصليبية السابعة التي قادها القديس لويس التاسع ملك فرنسا، الذي كان شديد الإيمان بدينه والتعصب له حق روي أنه رأى في منامه ذات ليلة وهو مريض من يهتف به : إذا أردت البرء من علتك فانذر للمسيح نذراً أن تقود حملةً صليبية إلى المشرق لإجلاء المسلمين عن بيت المقدس ، فنذره ، وبرىء ، وقاد ، ولكنه هزم في مصر شر هزيمة منيت بها حملة صليبية .

وفي آخر هذه الحَقبة حققت مصر ومعها قوات سورية لهذا التاريخ نصراً نهائياً على الموجة المغولية التتارية الأخيرة على العالم الإسلامي بعد أن دخلوا العالم الإسلامي من شرقه دخول السهم وانتشروا فيه ابتشار النار في الهشيم يحرقون ويخربون ويدمرون حتى انهزموا انهزامهم الأول والأخير في عين جالوت ، حيث سحقتهم القوات الإسلامية بقيادة سيف الدين قطز . فماذا كان موقف جرجي زيدان من هاتين المفخرتين المتألفتين في تاريخ مصر والعرب والإسلام ؟

أما المفخرة الأولى ، وهي النصر الساحق على حملة القديس لويس التاسع فلم يرد لها ذكر إلا في الصفحات (٥ - ٦ ، ١٦ - ١٧ ، ١١٨) ولا يظن القارئ أن الحملة قد ذكرت في خمس صفحات كاملة ، كلا فقد وردت في سبعة أسطر (٥ - ٦) وخمسة أسطر (١٦ - ١٧) وأخيراً في جملة من سطرين (١١٨) ، فهذه أربعة عشر سطراً تصف أولى المفخرتين في رواية بلغ عدد صفحاتها (٣٢٩) .

ليس هنا شيء من التوازن الكافي ، ومع ذلك وزيادة عليه فإن هذه الأسطر الأربعة عشر التي تذكر أو تشير إلى الحملة الصليبية المهزومة تتحدث عنها في تهوين وسرعة ، وكأنما هي سؤاء يريد المؤلف أن يوارىها للعرب والمسلمين ، وليست مفخرة تذكر أبد الدهر لهم بإكبار وإعزاز ، يقول في الجملة الختامية

التي يبرىء بها ذمته ويفلق باب الحديث عن هذه الحملة: « جاء ركن الدين بيبرس فقصّ عليهم نتيجة مهمته (١١) في دمياط وقد انتهت بإخراج الإفرنج من هناك بشروط مناسبة » .

ولست أدري كيف تعد الرواية بعد ذلك رواية لتاريخ الإسلام ، وكيف تحمل اسم شجرة الدر .

لو كان المؤلف مخلصاً لتاريخ الإسلام الذي يؤرخ له ، لأعطى لهذه الحملة حقها من الأمانة والتوازن ، ولما أخفى أمجاد هذه الحملة على هذا النحو الميّن . ولو كان المؤلف مخلصاً لتاريخ شجرة الدر ، التي جعل اسمها عنوان للرواية لأفاض في ذكر هذه الحملة ، لأنه كان لشجرة الدر فيها دور فذ ، فقد تولت هذه الملكة قيادة الصراع ، بعد أن مات زوجها الملك الصالح ، والمركة دائرة ، وأخفت نبأ موته حتى يتم لها النصر .

ولكن المؤلف لم يكن بصنيعه كريماً مع الحقيقة الرائعة ، سواء في تاريخ الإسلام أو في تاريخ شجرة الدر .

أما المفخرة الثانية وهي النصر النهائي على التتار المغوليين فلها هي الأخرى شأن عجيب إذ لم تظهر من صفحات الرواية الثلاثمائة وتسع وعشرين إلا بخمسة أسطر فيها من تهوين النصر وتحقيره ما نراه حين نقرأها : « وفي السنة التالية زحف هولاءكو على سورية وبعث يهدد قطز فشاوّر الأمراء فأشاروا عليه بالحرب وفي مقدمتهم ركن الدين ، فجرد حملة سار ركن الدين فيها واضطر هولاءكو إلى الرجوع لموت والده وأخذ معظم جيشه معه ١١٩ والتقّى ما بقي من رجاله بجيش قطز في فلسطين في معركة (١٢) فاز فيها المصريون وعادوا ظافرين (٥٥) » .

لقد كان جرجي زيدان سورياً متمصراً ، وكان ولاؤه لمصر وسورية يقضي بتمجيد هذا النصر الذي هو ثمرة التلاحم بين مصر وسورية ، ولكنه لم يفعل . والذي يدل على أن المؤلف يسعى إلى تحقيق غايته الاستشراقية بذلك وقسوة انه ذكر هذه الأسطر الخمسة الهزيلة في تصوير النصر بعد أن أورد قبلها مائة وثمانين صفحة في ذكر انتصارات التتار ، وهزائنا أمامهم ، وخياناتنا وتفككتنا وجبلتنا حيالهم ،

مائة وثمانين صفحة يقرأها القارئ العربي المسلم فيحس بالقهر واليأس والذل والعار ، ويضيق صدره بكثرة المخازي ، فلما بلغ مرحلة النصر وأراد هذا القارئ أن يتنفس الصعداء ، وأن يتشهد ويحمد الله ، وأن يزيل عن نفسه هذا التوتر وهذا الكابوس الجاثم فإن المؤلف لا يتيح له هذه الفرصة ولا يريحه ولا يشفي غليله ، لأنه يورد نبأ النصر النهائي بهذه الصورة المعجبية .

وهكذا كان مطلع القصة التاريخية تزييفاً للتاريخ ، الأمر الذي يجعل صلتها بالحركة الكلاسيكية صلة حرجية جداً ، لأنها لا تحقق ما حققته الأعمال التاريخية الكلاسيكية ، التي تبت في نفوس قرائها شعور العزة القومية المستندة إلى ظهير من الدين متين ، غير أن الحركة الكلاسيكية وجدت بغيتها في أقلام أخرى غير قلم جرجي زيدان . فقد بعث التاريخ القومي أمثال محمد فريد أبو حديد ومحمد سعيد المريان بمجموعة من الأعمال القصصية التي ردت إلى التاريخ حياته ونبضه في أمانة المؤرخ ودقته وفنية القصص وقدرته على التصوير (١٥٦) .

وينفتح المجال واسعاً إذا تركنا الحديث عن القصة التاريخية إلى كل كتابة نثرية بعثت الحياة في تاريخ هذه الأمة وفي أجدادها . وعلى وجه العموم يمكن تقسيم هذه الكتابات لثلاثة أقسام فمنها : ما يبعث التاريخ بحرفه ورسمه ويعيد نشره بين الناس مع الفوارق التي لا بد من وجودها بين أقلام معاصرة وأقلام غابرة ومثل ذلك تاريخ الأمم الإسلامية للخضري ، ومنها ما يحاول تحليل هذا التاريخ وعظمائه ونظرياته السياسية والاجتماعية مثل النظريات السياسية في الإسلام للاستاذ ضياء الدين الرئيس ، والفتنة الكبرى للدكتور طه حسين ، وقد توج عباس العقاد هذا القسم من البحث التحليلي للعظماء والتاريخ بما قدم من عبقرياته ودراساته الإسلامية ومنها ما يستوحي هذا التاريخ استيعاء يقترب من الأحياء كما تجدد في مسرحية المروءة والوفاء لتحليل اليازجي ، والمعتمد بن عباد لأبراهيم رمزي ، وفتح الاندلس لمصطفى كامل ، واللقاء والمأوس في حرب البسوس لجرجس الرشيد ، ورواية حياة المهلهل بن ربيعة لحمد عبد المطلب وعبد المعطي مرعي .

تعريف ببعض المذاهب الأدبية

الكلاسيكية

Classicism

لمحة لغوية وتاريخية :

اشتق اسم الكلاسيكية من كلمة لاتينية هي (Classis) التي تطور معناها من مطلق وحدة إلى وحدة من الطلبة يكونون فصلاً دراسياً ، ومن هذا تطورت دلالة الكلاسيكية إلى معنى الأدب المدرسي ، أي الذي أصبح وسيلة للتربية في الفصول ، فقرأته تهذب النفوس وتثقف العقول ، فإذا قيل : « هذا كتاب كلاسيكي » كان المعنى أنه جيد يجب أن يستخدم في تربية الناشئين ، غير أن الكلمة قد أصبحت مصطلحاً يدل على نوع من الأدب ذي خصائص معينة (٥٧) .

وقد سادت الكلاسيكية في أوروبا منذ القرن السابع عشر حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وامتدت في بعض بلاد أوربة إلى جزء من القرن التاسع عشر ، وهكذا تمتع هذا المذهب بسيادة طويلة الأمد لم يحظ بمثلها أحد المذاهب التي خلفته (٥٨) .

ولقد مر النقد الكلاسيكي في القرن الثامن عشر بمرحلة جديدة هي التزمّت الشديد، وكأنه رأى أن نقاد القرن السابع عشر قد قالوا كل شيء، واستنبطوا من أدب الإغريق والرومان كل شيء ، فتزمتوا في الدفاع عنه ولقد كان هذا التزمّت أحد الأسباب التي أدت إلى نشوء الصراع بين الكلاسيكية وطلّاع الرومانتيكية في القرن الثامن عشر وخاصة نصفه الأخير .

وعلينا أن نقرر منذ الآن أن هذا المذهب الذي اعتدنا على تسميته بالكلاسيكية هو ما يعرف عند التحقيق باسم المذهب الكلاسيكي الجديد (النيوكلاسيكي) للفرقة بينه وبين كلاسيكية اليونان والرومان القدامى ، وهو المذهب الذي أخذه الإنجليز عن الفرنسيين ، وليس مصدره في الحقيقة أقوال أرسطو كما كان يدعي النقاد ذاتهم ، بل شروح النقاد الايطاليين وتعليقاتهم على أقوال أرسطو في القرن السادس عشر (١٥٩) .

الأسس العامة للكلاسيكية :

١ - كان السلطان المطلق في الأدب الكلاسيكي للعقل ، ولهذا طالما وصف بأنه أدب عقلي ، ولقد نشأت هذه العقلانية ونمت في أوروبا ، وتطلعت لا إلى الكتاب المقدس بل إلى دنيا الطبيعة ، والطبيعة كما قال جاليليو (١٥٦٤ - ١٦٤٢ م) لا يعرفها إلا من يفهم لغتها - لغة الرياضيات - وبعد حين قليل من الزمن أكد ديكارت الفرنسي باحث الفلسفة الحديثة ، أن معرفة الرياضيات قد تصبح مصدر المعرفة جميعاً ، ورأى أن عالم المادة كله ، بما فيه الحياة الحيوانية (بل حتى الإنسان لولا قواه العقلية) تقرره نواميس الفيزياء ، فالكون بأسره ليس سوى آلة هائلة ، هذا الكون (الآلة) الذي رسم ديكارت خطوطه الكبرى وضع نيوتن فيما بعد تفاصيله ، في مؤلف من أهم المؤلفات وأبعدها أثراً هو كتاب « مبادئ علم الرياضيات » الذي صدر عام ١٦٨٧ وبه أقام الدليل لجيل أخذته الدهشة على أن التفاحة الساقطة والكواكب في مداراتها تطيع نواميس الجاذبية والحركة ، فكأنما نظام الطبيعة انسجم رياضي له نواميسه المنتظمة الثابتة التي لا يحيد عنها ولا شذوذ لها ، وما الكون إلا آلة دائمة الحركة ، تنظم نفسها بنفسها وتعمل في حدود الزمان والفضاء .

إن هذه الرؤيا الرياضية لنظام آلي ثابت للأشياء ، قد فقد قدرته على إثارة الدهشة والمعجب فينا ، نحن أبناء القرن العشرين ، الذين تسيطر علينا مفاهيم التغير التطوري والنسبية ، على أن مأثرة نيوتن لعامة المثقفين في « عصر العقل » قد أصبحت توراثة جديدة ، فالترحيب المدهش بها تشير إليه هذه الأبيات للشاعر ألكسندر بوب :

الطبيعة ونواميس الطبيعة اختبأت في الظلمة

فقال الله : ليكن نيوتن ، فكان كل شيء نوراً

وهكذا نرى أن ما قدمه ديكارت في الفلسفة وما قدمه نيوتن في الرياضة قد أرسى أول قواعد المذهب الكلاسيكي ، إذ جعل العقل صاحب السلطان المطلق في أدب هذا المذهب (٦٠) .

٢ - لأن هذا الأدب الكلاسيكي كان أدب العقل كان يعني بالبحث عن الحقيقة في معناها العام الذي يعرفه كل المعاصرين ، ويؤمنون به ، فلا يأبهون للشاعر الفردية والأخيلة الجامحة ، وكان على الكاتب الكلاسيكي أن يؤمن بما قاله بوالو : « لا شيء أجل من الحقيقة ، وهي وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر في كل شيء ، حتى في الخرافات حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة إلا لجلاء الحقيقة أمام العيون ، وهذا واضح فيها خلف الكلاسيكيون من آثار ، فهم يعالجون الحالات العادية المألوفة التي يمكن أن تنطبق على الإنسان في كل بلد » (٦١) .

٣ - ولأن أدب العقل كان معتدلاً ، يعيش في مجتمع أرستقراطي النزعة معتز بما أستر فيه من قواعد وطبقية ، شديد المحافظة على ما يؤمن به من أخلاق لها قداسة لا تنازع ، وقد ظلت هذه العادات والتقاليد مرعية في الأدب الكلاسيكي (٦٢) .

وإذا تأملنا هذا ، وتذكرنا أول الأسس العامة للكلاسيكية ، بدا أن في هذا المذهب شيئاً من التناقض الداخلي ، فإذ النزعة العقلية الرياضية التي أرسى دعائمها ديكارت ونيوتن كانت جديرة بأن تدفع الأدباء إلى نقد العادات والتقاليد ، وإلى عدم قبول ما ليس منطقياً أو معقولاً منها .

ولقد كانت الكلاسيكية في أمريكا متوافقة مع نفسها من هذه الزاوية أكثر من الكلاسيكية في أوروبا ، ففي أمريكا قال الكلاسيكيون : « علينا أن نطرح جانباً كل التقاليد العمياء ، واللاعقلانية ، والخرافية ، والغائمة على التعصب ، وعلينا ألا نتسامح في نقدنا لتقاليد المسيحية أو الملكية المطلقة ، أو أي شيء

موروث ، ويميننا على هذا النقد بعض القواعد التي لدينا ، فما دامت أحكام العلم هي هي ، سلمنا أن نبحت عن الكلي ، ، أي المثل العليا والعادات التي هي ذاتها دائماً وفي كل مكان ، على الرغم من التنوع السطحي ، ومثالاً على ذلك ، علينا أن نأخذ بعين الاعتبار عالمي الشرق والغرب معاً ، لنقرر ما لديها مما يشتركان به ، أحدهما مع الآخر ، فقد يكون ما هو وطني تحيزاً محضاً .

٤ - ليس معنى الالتحاق على سلطان العقل في الأدب الكلاسيكي أنه كانت تعوزه المعاني العاطفية والعناصر الفردية ، إذ طالما حلت فيه العواطف تحميلاً نفسياً دقيقاً ، يفوق أحياناً نظيره في العصر الرومانتيكي ، وكان فيه شعر وجداني فيه - على قلته - فيض من الشعور والاحساس ، ولكن العواطف والمشاعر الكلاسيكية كانت خاضعة للعقل الذي يمنعها من الجسوح والجيشان ، فكانت الحواطر تمر بالعقل لتصفى وتهذب حتى تخرج منطقية هادئة غير مشوبة ، وليس للشاعر أو الكاتب أن يطلق العنان لمشاعره الفردية ، وله أن يسجل منها ما هو هام مشترك بين الناس ، وخير الكتب عند الكلاسيكيين هي التي يقرأها كل أمرئ فيرى فيها أفكاره ، حتى ليعتقد أنه كان يستطيع تأليفها وقد قال بوالو : « لا ينبغي أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلا في صورها النبيلة » (٦٣) .

ولقد طالما حذر الكلاسيكيون من العواطف وعدوها مثار الشرور والأهواء ، وعدوا الخيال الذي تبتعثه العواطف نجانباً خادعاً في النفس يقود إلى الخطأ ، ومسرحية (فيدر) لجان راسين مثال واضح للعاطفة التي تدخل العقل فسيطر عليها بالتعليل والتحليل والتبرير ، وتظهر فيها العواطف على استحياء ، حتى وهي في أقصى حالات شوبها .

وتتلخص مسرحية فيدر التي تركها راسين في أن الشاب (هيبوليت) وقد انقطعت عنه أخبار والده الملك (تيزيه) ، وظن الكثيرون أنه قد توفي ، يعلن عن عزمه على البحث عن أبيه ، ويعلن لمرييه (تيرامين) انه سيودع زوجة أبيه (فيدر) التي تبغضه ، قبل رحيله ، وينصرف (هيبوليت) .

وهنا تظهر (فيدر) التي كانت في الحقيقة تعاني من حمى حبها المحرم (هيبوليت) ، وتقامي من اضطراع تأنيب الضمير والرغبة ، وكانت تخفي هذا العذاب عن كل من حولها ، ولكنها بعد توسلات وصيقتها وكاتمة أسرارها (أونون) تستسلم وتعترف لها بحبها (هيبوليت) ، وبعد هذا الاعتراف لا تتمنى إلا الموت ، ولكن حين تنتشر الأخبار حينئذ بأن الملك (تيزيه) قد مات توافق (فيدر) وصيقتها على أن تبقى حية ، وأن حبها بعد موت زوجها لم يعد شاذاً ، وأن واجبها أن تبقى لتقف محاربة من أجل الاعتراف بحق ابنها الصغير في ميراث العرش .

وقبل أن يتضح أن (تيزيه) لم يمت تكون كل الشخصيات قد كشفت عن أوجه كثيرة من حقيقتها تحت تأثير الخبر الكاذب إذ يكون (هيبوليت) قد تشجع فأفشى (لأريس) مكنون حبه وهي الفتاة التي اعتقلها أبوه لتأمر أهلها عليه .

لقد صرحت (فيدر) (هيبوليت) بحبها لأنها تعتقد أنه لم يجب أبداً ، وأنها يمكنها أن تغلب عليه يجالها وحبا المضطرب ، غير أن هيبوليت لا يستجيب لمعاطفتها ، ويبقى مندهشاً من عنف ما تظهره من عاطفة وهو الذي كان يعتقد أنها تبغضه وتبعده عنها دائماً ، ولكنها تبين له أنها كانت تتحاشاه لأنها تحبه ثم تعرض عليه السلطة في أثينا التي كان ممنوعاً منها لانهداره من أم أمازونية .

وفجأة يعلن عن هودة (تيزيه) إلى القصر فيتغلب الخوف وتأنيب الضمير على (فيدر) وتستعيد بوضوح مغاللاتها (هيبوليت) وتري أنها كانت حقاً ، وتتمنى الموت للمرة الثانية ولكنها وهي في حيرتها تسمح (لأونون) بأن تتهم (هيبوليت) من أجل أن تنقذ شرفها ، ظانة أنه هو سيفضي لأبيه بما حدث ، وتتطلي التهمة الكاذبة على الملك ، فيناشد (نبتون) إله البحر أن يعاقب ابنه ، الذي ينكر التهمة ويعترف بحبه (أريس) ، وقد ظن الملك أن ابنه يريد بهذا الاعتراف التهميه على أبيه ليبعد الاتهام عنه .

ويتلأشى تأنيب الضمير عند (فيدر) تحت وطأة الغيرة حين تسمع أن (هيبوليت) قد أعلن عن حبه لامرأة أخرى تصغرهما سناً ، وتعتبر عن حنقها على (هيبوليت) في خطاب تنتقل فيه من الحقد إلى الكبرياء ، ومن تأنيب الضمير إلى ادعاء إجرامي بأن يعاقب هيبوليت وأريس دون رحمة ، وتذكر جرمها وأن أباهما هو القاضي بين الأموات ، وأنه سيرتجف عند سماعه بجرائم ابنته فتتأكد أنها ستعمر الراحة الأبدية .

وتشرب السم ، بعد أن كانت وصيفتها (أونون) قد أغرقت نفسها في البحر ، ويعرف الأب براءة ابنه ، ولكن حين يرفع يديه يدعو (نبتون) ألا يستجيب إلى دعوته الأولى يكون نعي ابنه قد بلغه ، فقد قتلت (هيبوليت) خيوله التي حاجها وحش هائل أرسله إله البحر استجابة لدعوة أبيه ، ولا يبعد الأب بعد ذلك إلا الدموع وإلا نشدان السلوى بالتكفير عن فعلته برد شرف ابنه وأمجاده إليه ، وبرعاية (أريس) التي أحبها (هيبوليت) (٦٤) .

٥ - أشاد الأدب الكلاسيكي بالغاية الخلقية للأدب ، فالملمحة يجب أن تكون غايتها إصلاح العادات ، والشعر يجب أن يكون خلقياً ، يلقي الفضائل الدينية والاجتماعية ، والمسرح كذلك ، وويل لمن يجلو الرذيلة في صورة حسنة أو يلتصق لها ، وإذا قام صراع بين الخير والشر ، أو بين العاطفة والواجب انتصر الخير والواجب ، لأن الإرادة تسود جميع العواطف ، يقول راسين عن مسرحيته فيدر : « لم أجل أمام العيون في هذه المسرحية شهوات النفوس إلا لأبدين كل ما ينتج عنها من اضطراب ، وقد صورت الرذيلة في كل أجوائها في صورة ذات أصباغ تبرز قيمتها ، وتجعلها بغیضة الى الناس ، وهذه هي الغاية الحق التي يجب أن يرمي إليها كل إنسان يعمل للجمهور ، وكانت هذه الغاية الهدف الأول لشعراء المسرحيات القدامى ، وكان مسرحهم مدرسة للفضيلة لا تقل عن مدارس الفلاسفة » (٦٥) .

٦ - يستتبع ما سلف أن السمو المنشود عن الكلاسيكيين يتمثل في صراع

قوي بين الإرادة والعاطفة حيث تنتصر الإرادة بعد جهاد شاق في سبيل مبادئ الشرف والواجب^(٦٦).

٧ - يرى الأدب الكلاسيكي أن عصر الأدب الذهبي يتمثل في الآداب اليونانية والرومانية التي بلغت أقصى ما يمكن أن يقدر لعبقرية الإنسانية في نتاجها الأدبي ، ولم يبق لمن بعدهم إلا تقليدهم والجري وراءهم ، ولا يس هذا التقليد شيئاً من مكانة الأديب إذ الطبيعة الإنسانية هي في كل العصور وعندهم أن « الذوق الكلاسيكي لباريس مطابق لذوق أثينا » ، إذ تأثر الباريسيون بالغ التأثير بما أسال دموع الشعب في أثينا ، ولذلك كان الأدب الكلاسيكي في جملته تقليداً للأدب اليوناني والروماني ، في موضوعاته وكثير من معانيه ، وعند الكلاسيكيين أن ذلك الأدب إذا كان قد قال ما لم يفهمه الناس في عهده فأدب الكلاسيكيين يردد ما يعرفه الناس جميعاً ، حتى ما يخص الأخلاق الحميدة كان القديم عندهم خيراً من الحديث . « فكل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ، أما العادات فقد انتزع خيرها وأجملها ، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون^(٦٧) .

٨ - لا يصف الأدب الكلاسيكي الطبيعة قصداً لذاتها ، بل لإحلال الحادثة التي يسوقها في القصة أو المسرحية محلها ، ثم إن وصفه في جملته عام لا يراعى فيه الطابع المكاني والخصائص الموضعية^(٦٨) .

٩ - الأدب الكلاسيكي موضوعي في جملته ، ولا تظهر فيه إلا الجوانب المهدبة العامة ويرجع ذلك إلى طبع الكلاسيكي الهادئ المعقول^(٦٩) .

١٠ - يحترم أسلوب الأدب الكلاسيكي القواعد والأصول ، سواء أكان ذلك على مستوى نسيج العبارة حيث يلتزم بقواعد اللغة والنحو ، أم على مستوى بناء العمل الفني كله ، حيث يخضع لقواعد الجلس الأدبي الذي يختاره الكاتب أو الشاعر ، قال (أ . و . شليجل) « إن الفن الكلاسيكي يعكس عالماً خاضعاً لنظام جميل^(٧٠) .

الرومانتيكية

Romanticism

عوامل ظهورها وازدهارها :

نعرف أن الكلاسيكية قدمت نتاجها في ظل مجتمع ارسطراطي مستقر ، وكان هذا المجتمع ذا أثر في خصائص الكلاسيكية ، ولكن منذ القرن الثامن عشر حدثت حركتان في أوربة ، كل منهما تكمل الأخرى ، لتؤديا معاً إلى زلزلة الطبقة الأرستقراطية ، ونشوء طبقة اجتماعية جديدة .

فعلى أثر بذخ لويس الرابع عشر ، ونفقات حروبه الطويلة ، وشيوع البؤس في فرنسا ، شغل الكتّاب ، أمثال هولباخ ، وديدرو ، وفولتير ، ود الامير ، بعلاج المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفلسفية وحركوا الأدب كفن جميل ، وأهم ما أسفرت عنه كتاباتهم الثورة الفرنسية ، التي كانت سبباً في أن أصبحت الرومانتيكية مذهباً أدبياً ، لآثارها المؤلمة والمبهجة جميعاً^(٧١) .

ساعد على ظهور الرومانسية وتحديد خصائصها وجود الطبقة البرجوازية التي نشأت في القرن الثامن عشر ، بتطلعاتها وتوسطها ، ومعنى هذا انه قد وُجد الجمهور الجديد المظلوم ، فبعد أن كان الأدب يهتم بالقضايا الانسانية ، ومن وجهة نظر الطبقة الارستقراطية التي يعيش هذا الادب في ظلها عالةً عليها ، أصبح الادب يناصر الطبقة الجديدة أو الجمهور الجديد، وبهذا اتجه الأدب اتجاهاً شعبياً في الموضوعات والاشخاص ومشاعر الافراد ، وأصبح يعبر عن الآلام العامة للطبقة المتوسطة .

قال خادمٌ لسيدته ساخراً في إحدى المسرحيات : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الميزات ؟ لم تفعل سوى أنك تفضلت على هذا العالم بيلادك » (٧٢) .

وقد أدت نكسة الثورة الفرنسية إلى خيبة الآمال المعقودة عليها في أوربة كلها ، وبعد أن كان يقال في إبان الثورة : « إن باريس هي عاصمة العالم ، عاد الأدباء في كل موطن يستوحون التراث الوطني والأدب القديم ، ويعتدون بأنفسهم وبتراثهم القومي » .

تعددت الرحلات والاسفار في أوربة قبل الرومانسية ، وقد جعلهم ذلك يؤمنون بالنسبية في الآداب والفنون ، فانهم وازنوا بين العادات والمبادئ والفلسفات والديانات ، وخرجوا بأنه ليس هناك من أفكار عامة يتفق عليها الناس جميعاً دون اختلاف (٧٣) ومن الاسفار التي كان لها أثر في الرومانسية بفرنسا نفي مدام دي ستيل ، التي نفاها نابليون إلى ألمانيا ، ونفي شاتوبريان إلى إنجلترا ، وقد تأثر المنفيون بروح الشكوى والتشاؤم الرومانسي ، ونقلوا معهم لدى عودتهم إلى الوطن ما وجدوه من اتجاهات رومانسية في الادب الألماني والالجليزي (٧٤) .

أهم خصائصها :

١ - يرى عديد من الدارسين والنقاد أن من الصعب ، بل من المستحيل ، تعريف الرومانسية ، ومنهم من يرى أن مفهومها يختلف ويتعدد باختلاف الرومانسيين وتعدددهم ، بل منهم من يصف من يحاول تعريفها بالجنون (٧٥) .

٢ - يقرر بعض النقاد أن الأدب الرومانسي شخصي فردي (٧٦) ، ولكن عند التحقيق نرى أن ذاتية الأديب الرومانسي تشف عن إنسانية عامة ، يقول ويتات :

« بنفسي أحتفل ، وبنفسي أغنى

وما أتلبسه ستتلبسه أنت » (٧٧)

ويقول فكتور هوجو : « تسألني لماذا أتحدث عنك وعن الناس ؟ عجباً ! لقد كنت أرى أنني أتحدث عنكم جميعاً ، حيناً أتحدث عن نفسي » .
٣ - المذهب الرومانسي لا يحاري العقل ، ولا يخضع لأحكامه ، بل يتوج الماطفة والشعور ، ويرى القلب منبع الإلهام ، والهادي الذي لا يخطئ ، ففيه الشعور والضمير .

يقول « ألفريد دي موسيه » - معارضاً « بوالو » الكلاسيكي - « أول مسألة هي ألا ألقى بالآ إلى العقل ، وينصح صديقاً له أن « اقرع باب القلب ، ففيه وحدة المبررية ، وفيه الرحمة والمذاب والحب » ، وهجا أحدهم العقل بقوله : « منبع الأخطاء الذي لا يفيض ، والسم الذي يفسد مشاعرنا نحو الطبيعة ، ويقتل الحقيقة التي منبعها القلب ، أيها العقل ، إنما أنت فتنة ، قد يعجب بك الناس ، ولكن قلما يحبونك ، إنك لا تؤثر فينا إلا بما يوحى به القلب » (٧٨) .

٤ - البحث عن الحقيقة غاية الكلاسيكي ، أما الرومانسي فغاياته البحث عن مواطن الجمال ، يقول « ألفريد دي موسيه » : « لا حقيقة سوى الجمال ، ولا جمال بدون حقيقة » ، وهم يتغنون بجمال النفوس ، عظيمة كانت أو ضئيلة ، وتفيض دموعهم لضحايا المجتمع ، منادين بإنصافهم ، مشيدين بالبساطة ضد الأرستقراطية (٧٩) .

٥ - يتغنى الرومانسي بجمال الطبيعة ويعزي بها الناس عن آلام الحياة ، ويمجد الألم « ويتغنى بجمال الأطلال » وقد طرد الرومانسيون من الطبيعة ما ملأها به الإغريق من كائنات خرافية ، إذ كانوا يجعلون لكل مظهر من مظاهرها إلهاً ، ولكن الرومانسيين أعادوا إلى الطبيعة صمتها الأبدي ، فأصبحت معبداً لله (٨٠) .

على أن هناك أقلية رومانسية ضاقت ذرعاً بالطبيعة التي لا تأبه للإنسان ولا تتأثر بشعوره ، ومن هؤلاء من بالغ في الحقد على الطبيعة كما بالغ الآخرون في تمجيدها (٨١) .

٦ - الرومانسية مذهب وقده الاحساس ، مما أدى إلى حيرة النقاد في التمييز بين التصوف والتهتك في أدبهم^(٨٢) .

٧ - شاع القطوب أو العبوس في كثير من الأدب الرومانسي ، نتيجة للموهبة الكبيرة بين أحلامهم التي تصور عوالم مثالية يلشدونها ، وبين الواقع الأليم من حولهم^(٨٣) .

٨ - السموّ المنشود عندهم نشدان عالم مثالي يتخيلونه ، وكانوا يرون المراء يولد فاضلاً ، ما لم تفسده المدنية ، وهذا الإدراك للفضيلة كان الوسيلة للهروب بخيالهم من قيود المجتمع ، فعاشوا في العصر القديم الذي وصفه هوميروس ، حيث كان الملوك يعرفون عدد ما عندهم من أبقار وضأن وماعز ، وحيث كانوا يصنعون بأيديهم طعامهم وحيث كانت الملكة « أريثيه » تلسج ثياب زوجها ، والأميرة « نوزيكا » تغسل ثياب أهلها على شاطئ النهر .

وأعجب الرومانسيون كذلك بالرجل المستوحش في الأكواخ والأدغال وبالهنود الحمر .

ومما يؤكد نظرهم إلى فساد المدنية ، وإلى نقاء المجتمعات البدائية الأولى قصة الأوربي مع (يوريكو) بنت الطبيعة الجميلة ، التي رآها الأوربي في إحدى الجزر النائية ، بعد أن تحطمت سفينته ، ولم ينجُ سواه ، فقامت على رعايته ، وأحبته وأحبها ، ولكن حينما أتت له فرصة أن ينجو بها وب نفسه أراد أن يبيعها لتجار الرقيق ، ولم يعبأ بدمعها ، ولم يبال أنها حملت منه^(٨٤) .

٩ - من الرومانسيين من آمن بأن الانسانية تسير قدماً ، فأحلوا مثلهم الأعلى في المستقبل لا في الماضي ، وتحرروا من نير الآداب القديمة وقواعدها وموضوعاتها ، وقد سوا حرية الفنان ، وإن لم يحرقوا هذه الآداب ، بل ظلت موضع استيحاء واستلهم ، مما سمح لهم بأن يجددوا^(٨٥) .

١٠ - واضح من السمتين السالفتين أن المستقبل وحده لم يكن ملاذ الرومانسيين جميعاً ، وخاصة المتشائمين منهم ، فقد لاذ بعضهم بالماضي ، وقد

لنونا هذا الماضي بألوان ليست له ، تتفق مع أذواقهم وعواطفهم وذلك ظاهر في قصصهم ومسرحياتهم التاريخية ، على أن المتفائلين والمتشائمين جميعاً يهربون من الحاضر ، ويسمى هروبهم هذا بالاغتراب الزمني .

١١ - بجانب الاغتراب الزمني - في الماضي أو المستقبل - كان ثمة اغتراب مكاني ، وهو لا يقل عن سابقه خطراً في الادب الرومانسي ، ففيه يصور الاديب البيئة التي بهم بها ، ويضفي عليها مثالية ، في نوع من الهجرة الروحية إلى الشرق عامة ، وشرق « ألف ليلة وليلة » خاصة (٨٦) .

١٢ - دارت البحوث الفلسفية حول التساؤل : ما الجمال ؟ وما مقاييسه ؟ فلم يعودوا يرونه انعكاساً للحقيقة كما كان الكلاسيكيون يرونه ، وأصبح مرده الذوق ، فهو فردي ، وتلشئه القريحة الفنية وهو نسبي غير مطلق (٨٧) .

١٣ - يرفض الرومانسيون المفردات الشعرية ، فلا يرون أن ثمة طبقة بين الالفاظ ، كما يرفضون اللغة المزخرفة ، ويريدون لغة الحياة (٨٨) ومن آثار هذا أن تحولت لغة المسرح من الشعر إلى النثر .

١٤ - دعوا إلى طرح الوحدات الثلاث في المسرح .

١٥ - مهدت الرومانسية للواقعية حين نهبت إلى فساد الواقع وإيلامه ، ودعت إلى نشدان عوالم مثالية يعيش فيها الاديب بخياله ، وكذلك مهدت الرومانسية للرمزية من ناحية تقديس العواطف وأهواء النفس ، وجمود سلطان العقل .

١٦ - لم يقف تأثير الرومانسية عند حدود الآداب الأوروبية بل تجاوزها إلى الادب العربي في العصر الحديث ، فقد كان بعض الرومانتيكيين مثار إعجاب لدى كتّاب العربية حتى اليوم ، ومنهم روسو ، وهوجو ، ولامرتين ، وشاوبريان ، وفلوبير ، وشيلي ، وكيثس ، ولقد تأثر بهم نقاد مدرسة الديوان - العقاد وشكري والمازني - وشعراء مجلة أبولوا مثل أبي شادي والشابي والصيرفي (٨٩) .

الواقعية

Realizm

عوامل ظهورها وازدهارها :

كانت العقل محور الفترة الكلاسيكية الجديدة ، وكان الشعور محور الفترة الرومانسية ، ثم أضحت الحقائق محور الفترة الواقعية (١٩٠٠) .

وقد أسهمت عدة مؤلفات في تكوين الخلفية الفكرية للواقعية ، وأهم ما ظهر من ذلك ما كتبه دارون فيما سمي نظرية التطور ، وما قدمه هربرت سبيلسر بما يعدونه فلسفة متكاملة على فكرة النشوء والارتقاء ، وما كتبه كارل ماركس من كتابات يسارية .

وهكذا فإن من عاشوا في العقدين السابع والثامن من القرن الماضي وجدوا في نظرية التطور مثلاً تحدياً عنيفاً لذهنيتهم ، وشعر الناس فجأة أنهم مدعوون للتخلي عن الفكرة التي تمجد الجنس البشري ، وكان المفهوم بصورة واضحة أن الإنسان قد وُهبَ روحاً وقدرة على التفكير تميزه من الحيوانات الدنيا ، فجاءت النظرية لتفرض على الناس أسلافاً من القردة ، ومع أن المثقفين في أوروبا وأمريكا قد ألفوا فكرة التطور في شكلها العام فإن تفسير التطور تفسيراً طبيعياً بحثاً أقلقهم قلقاً بليفاً .

والمهم أن المفكرين بعامة قد أشربوا هذه الروح العلمية الجديدة ، وقد أخذ إيمان الرجل العادي بالعلم يتزايد ، كلما صادف في الصحف والمجلات والكتب عبارة « يقول العلم » بديلاً عصرياً لعبارة « يقول الله » ، ولم ترفض هذه « العلمية » المسيحية والتسامي فحسب ، بل رفضت كذلك تفسيرات الفلسفة النظامية ،

بما قدمت من فلسفة وضعية ، ومن أمتهم في ذلك « أوجست كنت » ، وحصوله ذلك أن العامة قد وجدوا في العلم صرحاً شامخ البليان في أوربة وأمريكا ، حلّ عندهم محل العقائد الدينية التقليدية ، وحل الأحلام الرومانسية^(٩١) .

يجانب هذا النشاط العلمي كان في الرومانسية تطرف ومغالاة في الاهتمام بالمواطف والشعور ، مما أدى إلى رد فعل طبيعي ، بالجنوح إلى عالم الحقائق ، الذي يتعامل معه الواقعيون .

كما أن الرومانسية كانت في بعض جوانبها تمهيداً للواقعية ، ومن ذلك تنبه الرومانسين إلى فساد الواقع واهتمامهم باللون المحلي ، الذي كان حلقة وصل بين الرومانسية والواقعية ، ففي روايات وقصص قصيرة من هذا النوع يقع التأكيد على مسرح الحوادث: من مناظر طبيعية ، وجغرافيا بشرية ، وعادات وملابس وطرائق سلوك ، وتفكير ولهجات ، ومن ذلك أيضاً حدة الحواس عند الرومانسين والواقعيين^(٩٢) .

أهم خصائصها :

١ - تسود الواقعية نظرة علمية إلى الحياة ، نظرة اجتماعية سيكلوجية ، محل النظرة الفنية التي ينظرها الرومانسي ، وتشمل النظرة الواقعية تجرداً بارداً ونكراناً للذات ، بدلاً من المشاعر الدافئة الشخصية ، والأسرار الذاتية والاعترافات التي كانت معروفة في الأدب الرومانسي .

٢ - تهتم الواقعية بالملاحظات الدقيقة ، والتفاصيل والحقائق ، وتهتم بالتفسير المادي للحياة ، بدلاً من الإلهام والخيال ، والأحلام والتفسير المثالي .

٣ - تنزع الواقعية نحو ما هو محدود ملموس ، بدلاً مما هو إيجائي غير محدد ، وتتطلع إلى ما هو مألوف بدلاً مما هو غريب ، وتهتم بالحياة اليومية ، مهما كانت مُمِلَّة حقيرة ، بدلاً من الماضي بترائه وأساطيره الفنية ، وبدلاً من المستقبل واحتمالاته المرجوة .

٤ - تُعنى الواقعية بمعالجة الشخصيات العادية ، أو حتى التي دون المستوى العادي ، بدلاً من الشخصيات الشاذة في الأدب الرومانسي^(٩٣) .

٥ - يخزن الواقعيون شخصياتهم الأدبية إما من الطبقة الوسطى (البرجوازية) في آفاتنا التي تهدد المجتمع بالانحلال ، وإما من العمال فيما يعانون من حيف ، وينشدون من إنصاف ، فهم يهاجمون الطبقة الوسطى ، التي دافع عنها الرومانسيون ، لأن هذه الطبقة بعد أن تولت الحكم ظهرت فيها آفات ، وقد صورها الواقعيون ليدقوا ناقوس الخطر لهم ، ويحددوا القيم الإنسانية ، بما يلائم الوضع الاجتماعي الجديد .

٦ - زاد « أميل زولا » مبدأ آخر على الواقعية ، هو أنه لا بد أن ينتهي الكاتب في قصصه إلى نتائج تؤيدها العلوم ، وقد طبق مبدأ هذا في إحدى وثلاثين قصة طويلة ، متبعا تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات ، وقد انتهى في هذه القصص إلى نتائج كان علم الوراثة في عصره قد وصل إليها ، وهذا هو المبدأ الوحيد الذي يفرق بين المذهبين : الواقعية والطبيعية (١٩٤) .

٧ - تتفق الواقعية الأوروبية مع الواقعية الاشتراكية في أكثر النواحي الفنية ، وأهم الفروق بينها أن واقعية الأوروبيين انتقادية ، تعنى بوصف التجربة كما هي ، حتى لو كانت تدعو إلى تشاؤم عميق لا أمل فيه ، في حين لتحتم الواقعية الاشتراكية أن يبث الكاتب في تصويره للشر دواعي الأمل في التخلص منه ، فتتحا لمناقض التفاؤل ، حتى في أحلك المواقف ، وحتى لو أدى ذلك إلى تزييف الموقف ، بعض الشيء .

٨ - عنيت الواقعية بالقصة والمسرحية وحدهما أول الأمر ، وبعد الحرب العالمية الأولى اتجه الواقعيون الاشتراكيون إلى الالتزام في الشعر برسالة اجتماعية كما هو الحال في النثر ، وكان صاحب هذه الدعوة « مايكوفسكي » شاعر الثورة الروسية (١٩٥) .

٩ - من يمثلها في الغرب بلزاك ، وموباسان ، وهنري بك ، ومن يمثلها عندنا عبد الرحمن الشرقاوي ، وأبو المعاطي أبو النجا ، وعبد الوهاب البياتي ، وصلاح عبد الصبور في بعض نتائجهم .

الرمزية

Symbolism

عوامل ظهورها وازدهارها :

صاحب الحركة العلمية في القرن التاسع عشر تقدم البحوث النفسية، وخاصة دراسة اللاشعور ، فقد ترجم إلى الفرنسية سنة ١٨٧٧ كتاب هارتن الألماني « فلسفة اللاوعي » ، وجاء فرويد فجعل اللاوعي هو المسيطر علينا .

وقد رأى بعض المفكرين أن العلم قد أخفق في إشباع رغبة الإنسان في معرفة المناطق المجهولة ، التي لا تستطيع وسائله الوصول إليها ، وفي تحقيق السعادة الروحية للإنسان ، بل أخفق كذلك في تحقيق السعادة المادية إن صح هذا التعبير^(١٦)، ذلك أن التقدم الهائل في اختراع الآلات ساعد على التحول الصناعي الذي أوجد طبقة العمال وأدى إلى تضخمها ، ولكنه لم يلبث أن أفزعها وأفزع الحرفيين ، فدعوا إلى تخطيم الآلة ، وعم السخط المجلدا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وقد أدى هذا إلى ضروب من الاباحية والاستهتار وإدمان المخدرات طلباً للحياة في جو مصطنع من الخيال ، ينسون فيه الآلام .

وقد أدى هذا إلى خلق حالة تنزع إلى التحرر من الواقع الملموس ، وإلى الثورة على الفلسفة الوضعية ، التي حصرت نفسها في العالم الحسي ، ولم تؤمن بمأهاده ، كما دعا إلى الثورة على المذاهب الأدبية التي تأثرت بهذه الفلسفة الوضعية (الواقعية والطبيعية والبرناسية) ، ونشأت حاجة إلى أدب يثور على أدب الواقع والعالم

المحسوس الذي تزعزعت الثقة به لتزعزع الثقة بالعلم التجريبي ، وكان المذهب المنشود هو المذهب الرمزي .

وقد استقر هذا المذهب في أوربة منذ عام ١٨٨٠ وهو أم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانسية ، وقد ترك آثاراً في الشعر العالمي حتى الآن وقد أسهمت فلسفة « كانت » في وضع الدعامة الفلسفية لهذا المذهب (٩٧) .

خصائص الرمزية :

١ - الرمز هنا معناه الإيحاء ، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة ، التي لا تقوى على أدائها ألفاظ اللغة في دلالتها الوضعية .

٢ - الشعر الرمزي ذاتي ، لا بالمعنى الرومانسي العاطفي ، بل بالمعنى الفلسفي ، أي البحث في أطواء النفس المستعصية على الدلالة اللغوية .

٣ - يتجه الرمزيون بأديهم إلى الصفوة من الناس ، ولا يحفلون بسواد الشعب (٩٨) .

٤ - من حيث الموضوعات ، يرون أن الواقع لا يصلح شعراً ولا فناً ، ويعبرون عن عالم مثالي ، كان في نظرهم هو العالم الحق ، ويرون - متأثرين في هذا بنظرية المثل الأفلاطونية - أن الدنيا التي نراها ونسمعها ونذوقها ، ونسميها بالعالم الواقعي ، ليست غير تشويه للعالم الحقيقي ، الذي نستطيع أن نستشفه من وراء هذه الحجب ، وقد نصالح ستيفان مالرميه زعيم الرمزية بأن يبتعد الشاعر عن الواقع ، لأنه حقير ، ورأى أن مثل الواقع مثل رماد لفافة التبغ ، وأن المدخن يطرح رماد اللفافة لتزداد بذلك اشتعالاً ، وليتاح للدخان أن يتصاعد منها ، وقد طبع هذا الرمزية بطابع صوفي ، وإن كان هذا لا يعني أنه طابع أخلاقي (٩٩) .

٥ - ليست اللغة عند الرمزيين لنقل المعاني المحددة ، أو الصور المرسومة الأبعاد بل للإيحاء ، فالأدب عندهم لتوليد المشاركة الوجدانية ، لا لنقل المعاني والصور ، ويرون أن نقل الحالة الوجدانية لا يتم بأسلوب واضح محدود المعاني ، بل بأسلوب مبهم ، لأن الواقع النفسي الذي ينقله مبهم غير محدد .

وإذا كان العالم النفسي الذي ينظرون إليه غير واضح المعالم في أذهانهم ، فلا غرابة أن جاء أديهم المعبر عنه مغشىً بضباب الإيهام .

ولقد دعوا إلى الإيهام لهذا ، ولما للإيهام من جمال ، قال (بول فاليري) - أكبر تلاميذ مالرمريه - إن « المعاني الخصبه كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء النقاب » وقال (بودلير) - أكبر شعرائهم - : « شيئان يتطلبها الشعر : مقدار من التنسيق والتأليف ، ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض ... والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطاً في التعبير عن المعنى ، بدلاً من عرضه بصورة مبرقة » ، وبالإفراط في التعبير عن المعنى يتحول الشعر إلى نثر .

على أن منهم من كان - برغم هذا - يرفض تلك التعبيرات الشاقة المفرقة في الغموض (١٠٠) .

٦ - يرى الرمزيون - نتيجة لما سلف - أن ألفاظ اللغة نوعان : نوع يلزم المعنى الموضوع له ، وهذه ألفاظ لا شأن لهم بها ، ونوع يستعمل ليخلق في نفوس الآخرين جواً نفسياً مشابهاً لحالة واضعها ، فتصير الكلمة بذلك أداة انفعال ، وهذه هي الألفاظ التي يستخدمونها .

٧ - من وسائلهم الفنية ما يعرف بتراسل الحواس ، فتعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المشومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة ، لتوليد إحساسات تغني اللغة الشعرية ، ذلك أن الحواس المختلفة تستطيع أن تولد وقعاً نفسياً موحداً .

وفي قصيدة للشاعر الرمزي « رامبو » تسمى قصيدة الحروف الصامتة ، يقدم نظرية للسمع الملون ، فالحرف A في نظره يوحى باللون الأسود في بريق أجنحة الذباب الذي يتعامل أسراباً حول الأقدار التتنة في خليج الظل (١١١) والحرف B يوحى له بطهارة الدخان وثلوج القمم ، والموك البيض ، كما يوحى الحرف (i) بالدم الأحمر ، وضحكة الشفاء الجميلة في غضبتها وسكرتها (١١) . وجاء غير رامبو من ألبس الحروف ألواناً مختلفة .

٨ - ربط بعضهم بين الألوان ومدلولات معينة ، فالأحر إجمالاً في شعر رامبو يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والدم ، والمبدأ ، والحب ، وقد يرمز إلى القتال والثورة والغضب والأعاصير (١١) وهكذا .

٩ - لتحقيق الإيحاء قربوا بين الشعر والموسيقى ، بقدر ما بعدوا بينه وبين النحت والتصوير ، وقد تأثروا في اتجاههم هذا بالموسيقى الشهير (فاجنر) .
وسيلهم إلى ذلك ترتيب الكلمات على نحو يحقق إيقاعاً خاصاً ، ولا اعتبار للافصاح عن المعاني ، وثاروا على قواعد اللغة القديمة ، بل سموا إلى خلق ألفاظ جديدة ، وقدروا قيمة الكلمات بموسيقاها .

١٠ - هم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية ، لتساير موسيقاه دفعات الشعور ، فدعوا إلى الشعر المطلق من التزام القافية ، وإلى الشعر المتحرر من الوزن والقافية ، وفي داخل القصيدة الواحدة تنوع موسيقا الوزن على حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس ، ورأوا أن تطابق الشعور مع الموسيقا هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحق ، وأن الوزن التقليدي يخل بهذه الوحدة .

١١ - هم يولعون بتقريب الصفات المتباعدة ، رغبة في الإيحاء ، وتطبيقاً لفكرتهم في تراسل الحواس ، فعندهم يكون السكون مقمراً ، والضوء باكياً ، والقمر شمساً ، والشمس مرة المذاق ، ويدعون إلى وضع كل تعبير في موضعه بحيث يكون مُشعناً موحياً بألوان من الإيحاءات النفسية .

١٢ - نجح المذهب الرمزي في الشعر ، أما في المسرح والقصة فكان نجاحه ضئيلاً محدوداً .

١٣ - أشهر شعرائهم بودلير ، ومالرميه ، ورامبو ، وكان نتائجهم بوجه عام قليلاً ، حتى لقد اشتهروا بأنهم ذوو الكتاب الواحد ، وذلك لأنهم ضيقوا على أنفسهم دائرة الموضوعات الشعرية ، واعتبروا أنفسهم وحدهم هي الينبوع الشعري ، هذا إلى ما أحاطوا به أنفسهم من قيود ، جعلت انتاج الشعر صعباً عزيز النال^(١١) ، أما المسرح فأشهر كتابهم فيه أبسن النزويجي ، وكافكا التشيكي الذي كان يكتب بالألمانية وماتلنك البلجيكي .

القِسْمُ الثَّانِي

في نقد الشعر والمسرح والقصص

النقد بين المعايير والدوق

النقد الأدبي وجهة نظر ، تنهض على دعامين اثنتين : المعايير النقدية ، والدوق الأدبي ، ولا بد أن نكبين مفهوم هاتين الدعامتين ، قبل أن نبدأ رحلتنا مع بيئات نقد الشعر .

المعايير النقدية :

المعايير النقدية مصطلح عام ، غير محدد الدلالة ، إذ فيه تعميم مقصود بحيث يشمل أكبر طائفة من الاتجاهات النقدية المختلفة ، التي تتفق في أنها معايير نقدية . ولا نريد أن نصوّر الأمر على أنه متامة يضل سالكها ، لأننا نستطيع أن نكبين أن ثمة اتجاهين اثنين عامين في اعتماد معايير النقد ، اتجاه منها يُؤثر - في الأغلب الأعم - أن يدخل بنا إلى العناصر الداخلية للأدب ، فهو ينقد هذه العناصر في ظل مَثَل أعلى لكل عنصر منها ، أما الاتجاه الثاني فهو يخرج بالنص إلى حياتنا حيث ينقد في ضوء من العلوم والمعارف الخارجية .

ولقد درس طلابنا وطالباتنا صور التشبيه والاستعارة والكناية ، وعرفوا العناصر الشعرية من عاطفة وفكرة ، وصورة وخيال ، ولغة وموسيقى ، وألموا بفنون الشعر الكبرى وفنونه الصغرى ، وما لكل فن منها من خصائص ومعايير ينقد على أساسها ، ولقد درسوا كذلك فنون النثر المختلفة ، وتبينوا كيف تتألف الخطبة والحديث الإذاعي ومم تتكون الرسالة والمقال ، وكيف تبني القصة والمسرحية .

عرف طلابنا طرفاً من ذلك كله ، وواضح أن هذا كله يعرض لنقد الأدب من داخله بتحليله إلى عناصره المختلفة لنقدتها في ظل ما ينبغي أن يتحقق لكل عنصر من أسباب الكمال الفني ، ثم باعادة تركيب العناصر ، والنظر إليها مجتمعة في ظل ما ينبغي للعمل الفني من وحدة واتساق .

والمعايير النقدية التي تساعد الناقد في العمليات النقدية السالفة هي من معايير الاتجاه الأول ، الذي يدخل بنا إلى العوالم الداخلية للعمل الأدبي ، ولا تكاد تخرج بنا عن حدود هذه العوالم .

ومن المؤكد أن كل الحصاد النقدي الذي خلفه العرب حتى العصر الحديث من هذا الاتجاه ، وانظر مثلاً من المؤلفات الحديثة « أسس النقد الأدبي عند العرب » لأستاذنا الدكتور أحمد أحمد بدوي (١٠٢) ، فانك تجد صفحاته التي تناهز السبعمائة تعرض لمقاييس نقد الأدب ، وكلها تنقده من الداخل ، ففي نقد الشعر يعرض الكتاب لتعريفه ، وللمؤثرات فيه ، ولفنونه ، ولتحقيق النص الشعري ، ولبناء القصيدة ، ولللفظ والمعنى ، ومقاييس نقد كل منها ، وللعاطفة وللخيال ، ولعمود الشعر ، ولتقويم الشعراء ، وفي نقد النثر يتحدث الكتاب عن أنواع النثر ، والنثر المثالي عند العرب ولبعض المحسنات والمعاني ، وهكذا .

وان شئت فخذ من الكتب القديمة « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر (١٠٣) ، فانك تجده يدير فصوله على معالجة تعريف الشعر ، ونعت لفظه ووزنه وقوافيه ، ونعت معانيه وفنونه الصغرى من مدح وهجاء ، وثناء ووصف ونسيب ، ثم يعرض لمعاني الشعر وأنواعها وائتلاف اللفظ والمعنى ، وائتلاف المعنى والوزن ، وائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت ، ثم عقب ذلك ، وخلال ذلك يتناول أبواباً من المعاني والبديع والبيان ، ليبين متى تستحسن ومتى تستهجن من الشاعر .. وهكذا لا يخرج بنا الكتاب عن العناصر الداخلية للشعر .

ومن المعلوم أن هذه المعايير لم تهبط على النقاد من السماء ، ولم تتفجر بها الأرض من تحتهم ، ولكنها استنبطت استنباطاً من روائع الأعمال الأدبية ، بتأملها

وتحليلها ، وبالموازنة بينها ، واستخلاص العام من خصائصها ، ثم اتخاذ ما يراه النقاد صالحاً منها معايير يطبقونها على ما يستحدث بعدها من أدب .

هذا هو الاتجاه الذي غلب على النشاط النقدي العربي في كل عصوره السالفة وامتد حتى شمل جانباً كبيراً من النشاط النقدي عندنا في العصر الحديث .

أما الاتجاه الثاني لمعايير النقد الأدبي فنبدأ بيانها بالوقوف أمام عبارة ستانلي هايمن مدرّس الأدب والأدب الشعبي في أمريكا ، حين قال في تعريفه النقد الأدبي الحديث : « إنه استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ، ولضروب المعرفة - غير الأدبية أيضاً - في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب » (١٠٤) .

ويمثل ستانلي هايمن للتقنيات غير الأدبية بعملية التشايع في التحليل النفسي ، كما يمثل لضروب المعرفة غير الأدبية بما تعلمه عن المجتمعات ابتداءً بالطبقيوس الشعائرية عند البدائيين ، وانتهاءً بطبيعة المجتمع الرأسمالي ، فمثل هذه التقنيات والمعارف مع أنها غير أدبية يفضي إلى دراسة دقيقة ، وإلى يقظة مستفيضة ، ويسلّط على النص أضواء قوية ، مما يجعل العملية النقدية أشبه بتحليل الأشياء تحت المجهر (١٠٥) .

ويرى هايمن أن سر تعريفه السابق للنقد الحديث إنما يكن في كلمة « منظم » لأن أكثر هذه التقنيات والمعارف لم يكن مجهولاً في النقد القديم ، ولكنه كان يستعمل بطريقة عفوية عارضة ، ولم تكن العلوم ذات الأثر في النقد قد تطورت بعد تطوراً كافياً لتستعمل منهجياً ، ولا كانت هذه العلوم زاخرة بالمعرفة لتسدي إلى النقد يداً بيضاء (١٠٦) .

ففي العصر الحديث أصبحت للنقد صلة منظمة ووثيقة بالعلوم الانسانية ، التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنساناً كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ وعلم اللغة ، والاجتماع ، وعلم النفس ، ولارتباط النقد بالعلوم الإنسانية ، تقدّم النقد بتقدمها وإفادته منها ومحاكاته لمناهجها (١٠٧) .

وربما بالغ بعض النقاد في الاستفادة من العلوم الانسانية حتى خرجوا

بالمعملية النقدية عن حدودها المعقولة وأدخلوها بمبالغتهم هذه في حدود العلوم التي استعانوا بها ، وربما كانت عند بعض النقاد توجس من استخدام العلوم المختلفة وتسليطها بتعمد وتنظيم على الأدب ، حتى لقد كتب فلوبيير (١٨٦٩) إلى جورج صاند يقول لها : « كان الناقدون في زمن (لاهارب) مخويين ، وفي أيام (سنت بييف) وأيام (تين) مؤرخين فمقي يصبجون فنانين حقاً وصدقاً » (١٠٨) ، وان كنا لا نشك في أن كلا من سنت بييف وتين قد أسدى إلى النقد يداً بيضاء ، وعبارة فلوبيير السالفة تذكرنا بعبارة مماثلة للجاحظ حين قال « طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب » (١٠٩) .

ومؤدى كلام فلوبيير والجاحظ جميعاً أن المعايير النقدية التي ينصب الناقد منها ميزاناً للأعمال الأدبية لا بد أن تتأثر تأثراً مباشراً بثقافته العامة والخاصة سواء أراد الناقد أم لم يرد ، وشعر أم لم يشعر ، فثقافة الناقد عنصر بارز من العناصر التي تتألف منها شخصيته ، وربما أدى ذلك إلى نتيجة خطيرة هي ألا يكون هناك « معيار للمعايير النقدية » ، على أننا لا نريد أن نضيق على النقاد بالحديث عن « معيار المعايير » هذا ، لأننا نرى أنه لا بد أن يكون ممرناً شمولياً بشرط ألا تؤدي مرونته وشموليته إلى فوضى قيدخل علينا كل ذي علم بعلمه ، ويسلط أضواء علمه على الأدب ، ثم يسمي فعله هذا نقداً .

وأعتقد أن « معيار المعايير » الذي يمثل جوهر النقد الأدبي هو « الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي وتمييزها بما سواها من طريق الشرح والتعليل » ، ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها ، (١١٠) .

فكل نشاط فكري يستهدف هذا الهدف ويتبعها هذه الغاية هو نشاط نقدي ، سواء أكان هذا النشاط في ظل الفلسفة أم في ظل علم الاجتماع أو علم

النفس أو التاريخ .. أو غير ذلك من العلوم الإنسانية ، وكل نشاط فكري لا يهدف إلى هذا الهدف ليس عملاً نقدياً ، مهما بدا في ظاهره قريب الصلة بالنقد الأدبي . فالمهم أن تكون المعايير وسيلة فعالة للنفاذ إلى أسرار الجمال في العمل الأدبي ، وإلى خصائص النضج الفني فيه ، فكل معيار يحقق هذه الغايات لإسهام في ثراء العملية النقدية ، وإلا فهو نشاط فكري ، قد يزيد معلوماتنا أو يحدد علمنا بها ولكنه لا يكون من النقد الأدبي في شيء .

وإذا كان النقد الحديث يستمد معايير من العلوم الإنسانية المختلفة فهل يعني ذلك أن النقد قد صار علماً ، أو أنه في الطريق إلى ذلك ؟

إن مما يطبع النقد الحديث تطوره ليكون علماً ، أما في المستقبل الذي يمكن التكهّن به أو الحكم عليه فالنقد لن يصبح علماً ، ولكننا فقط نتوقع منه أن يزداد تدرجاً في الاتجاه العلمي أي نحو تكوين منهجية شكلية ونظام لمعالجة الأعمال الأدبية ، بحيث تكون هذه المنهجية الشكلية وهذا النظام قابليْن للنقل والاحتذاء موضوعياً ، كأى تجربة عملية يمكن لأي شخص في أي زمان وفي أي مكان أن يحاكيها ويختبرها ما دام يستطيع القيام بالممارسة الضرورية ، وسيظل الفارق بين العملية النقدية والتجربة العلمية قائماً ، ما دامت هناك مصطلحات مثل « تقويم ، العمل الأدبي ، أو « تذوقه » ، فيستطيع الأحق والجلف إذا توفرت لديها الكفاية الأولية أن يصل إلى النتائج التي توصل إليها بويل لو أنها أعاد تجارب هذا العالم ، ولكن هل يستطيع الأحق والجلف أن يقف وقفة كبار النقاد من الأعمال الأدبية وأن يدركا أسرار روعتها وخلودها ؟ إن ثمة حساسية خاصة يتفرد بها الناقد وتموت بموته (١١) ، هذا أولاً .

وثانياً لكل عمل أدبي - فاضح - شخصية يختلف بها عن سائر الأعمال الأدبية ولهذا فإن المعايير العامة التي تطبق على عملين مختلفين لا بد أن تختلف بما يلائم العمل المنقود ، إلا إذا طبقت في غياب وبرود كما تطبق القوالب الجامدة ، وذلك يعطي عطاءً نقدياً تافه القيمة ، إن كانت له قيمة على الإطلاق .

إن المعايير النقدية تحاول أن ترى كل عمل أدبيّ جديدٍ استمراراً للخصائص الفنية والتقاليد الأدبية ، التي ظهرت من نتاج مشاهير الأدباء ، والتي حفظها تاريخ الأدب القومي أو الآداب العالمية ، وكأن هذه المعايير تريد للنقد أن يكون علماً ، له قوانينه وضوابطه ، التي يلتزم بها الأديب والناقد على السواء .

ولكن النقد لا ينهض على هذه الدعامة وحدها ، دعامة المعايير النقدية ، فثمة دعامة أخرى أشرت إليها في صدر هذا الحديث وهي الذوق الأدبي ، فهي بدورها تحاول أن ترى في كل عمل أدبي جديد تفرداً وتميزاً ، في بعض خصائص الفنية ، أو فيها كلها إذا أمكن ذلك ، عما نعرف في التقاليد الأدبية ، وعما نألف لدى مشاهير الأدباء ، وكأن هذه الدعامة تريد للنقد الأدبي أن يكون فناً يخضع لذوق الناقد ، وما يقوم به من عملية استكشاف لكل جمال في جديد .

والحق أن النقد الأدبي يقع في مكان ما بين العلم والفن ، وأن فيه من هذا وذاك بمقدار ما فيه من اعتماد على هاتين الدعامتين : المعايير النقدية والذوق الأدبي ، ولقد وقفنا حتى الآن مع هذه المعايير ، وحق لنا أن نقف مع هذا الذوق .

الذوق الأدبي

قال ضياء الدين بن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : « اعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار علم البيان على حكم الذوق السليم ، الذي هو أنفع من ذوق التعليم ... فإن الدربة والإدمان أجدي عليك نفعاً ، وأهدى بصراً وسمعاً ، وأنها يريانك الخبر عياناً ، ويجعلان عسرك من القول إمكاناً ، وكل جارحة منك قلباً ولساناً » (١١٢) .

فابن الأثير يحددنا هنا عن حاسة فنية ، تزيدنا الدربة على تأمل الآداب قوة ، ويكسبها الإدمان على النظر في أسرار الجمال الفني حدة ، وهذه الحاسة تجعل

القارىء أهدى بصرأ وسمعا ، فهي ترهف قدرته على ذوق الجمال الفني وعلى إدراك مواطن النضج في الأعمال الأدبية .

ولكن هذا الناقد العربي (ابن الأثير) يرى أن الذوق السليم أنفع للقارىء من ذوق التعليم ، وأحسب أن أحداً لن يخالفه في هذا ، إلا أننا يجب أن نصصح العلاقة بين الذوق السليم وذوق التعليم . فلا يعني أن تكون العلاقة بينهما علاقة مفاضلة وموازنة ، وإنما يعني أن نشير إلى أن العلاقة بينهما علاقة تفاعل وتأثير متبادل .

ولعلنا نستطيع أن نقرر أن الذوق الأدبي في صورته الفطرية الساذجة يظهر في الوعي المباشر بأسرار الجمال الفني في الأدب دون إدراك للمعايير النقدية وراء ذلك ، ولكن من قال إن هذه الحاسة الفنية بصورتها الساذجة لا تستفيد من التعليم ؟ إن من المقرر كما ذكر لاسل أبركرومي أن ملكة الذوق تفيد قوة ووعياً من معرفة قواعد النقد الأدبي ومعايزه .

وهكذا يبدو لنا أن الذوق يتأثر بمعرفة معايير النقد وقواعده ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نرى أن الذوق الأدبي له أثره الكبير في الوصول إلى هذه المعايير ، فالذوق هو « البوصلة » التي تحدد للناقد طريقه ، وهو الضوء الذي فيه يستطيع تحليل الأعمال الأدبية واستنباط أسرار الجمال الفني منها ، ولولا الذوق لما وصل النقاد إلى هذه المعايير ، فليست هذه المعايير الموضوعية العامة في نشأتها إلا نتائج أذواق فردية ذاتية ، إلا أنها وجدت عقولاً حسيطة تتناول نتائج الذوق فتؤصله وتقعهده ، وتسوق له العلل والأسباب ، فينتقل عطاء الذوق من الذاتية إلى الموضوعية ومن الخصوص إلى العموم ، ويصبح معياراً نقدياً معترفاً به عند فريق من النقاد .

فالصلة إذن بين المعايير والذوق صلة تأثير وتأثر ، إنها صلة تفاعل .

وتتحكم في الذوق عوامل مختلفة تباعد بينه وبين إمكانية الإفادة منه في عملية ذهنية صحيحة ، ومن هذه العوامل « الشعور الجمعي » بالولاء لقبيل أو مذهب

ديني أو أخلاقي ، فإن حكم الناس على الآثار الفنية كثيراً ما يتأثر بهذا الشعور الجمعي .. ومن هنا كان من الضروري على كل متذوق لهذه الآثار الفنية أو تلك أن يبرأ من التعصب (١١٣) .

يضاف إلى ذلك تأثير البيئة الجغرافية والحضرية في الذوق ، وبعض العادات الفكرية الغالبة التي قد دفعتنا إلى سرعة الحكم ، مقيد من غير وعي بفكرة سابقة أو ذكريات خاصة وكثيراً ما يتأثر الذوق بعامل الإلفة ، فنحن نقبل حيناً على ما اعتدنا أن نحسه ، وننفر حيناً آخر من التكرار والرتوب ، فربما لا يلتفت المواطنون في إقليم ما إلى جمال الآثار التي خلقتها أسلافهم في العمارة والنحت والتصوير ويدهشون لتدفق السائحين لتأملها ، كما أن عامل الغربة والجدة يؤثر في الذوق ، وكثيراً ما أعجب أناس بالجديد لمجرد أنه جديد ، وكثيراً ما رفض أناس آثاراً فنية جميلة لمجرد أنها جديدة (١١٤) .

وقد عرض الدكتور زكي مبارك في كتابه « الموازنة بين الشعراء » طائفة من العوامل السابقة وغيرها مما يؤثر في ذوق الناقد ويحول بينه وبين النظر الموضوعي في الأدب ، ويجعل الذاتية غالبية عليه (١١٥) .

ولكن إذا كانت هذه المؤثرات كلها مما يمكن أن يفسد الذوق السليم ويجور به عن القصد فهل يستطيع الناقد المتذوق أن يبرأ منها بحيث ينظر إلى العمل الأدبي نظرة جمالية خالصة لا شائبة فيها من أهواء النفس وآثار البيئة والمجتمع والثقافة والخبرات المختلفة ؟ إن ذلك يبدو مطلباً عسيراً ، لأن هذه المؤثرات كلها عناصر أساسية تتألف منها الشخصية ، ولكن مع ذلك فإن قدراً من هذا التذوق الصافي المبرأ من الآثار السيئة لهذه العوامل أقول إن قدراً طيباً من هذا التذوق قد تحقق للبشرية على اختلاف عصورها وأوطانها .. وإلا لما ترجمت الآداب من لغة إلى لغة أخرى ، ومن أهل دين وجنس إلى أهل دين وجنس آخرين ، وإلا لما بقي شعر الأحزاب من خوارج وشيعة وأمويين ، ومن عرب وموال ، ولما احتفل الناس بشعر الصعاليك ورووا الشعر في وصف الخمر والمجون وبحسي أن أسوق مثلاً يبين كيف يستطيع الذوق السليم

ألا يستجيب لمؤثرات غير أدبية أو جمالية صرفة ، أنشد راعي الإبل قصيدة
أمام عبد الملك بن مروان يشكو له جُباة المال ، فلما قال الشاعر :

أخليفةَ الرحمنِ إنا معشرُ حنفاءُ نسجدُ بكرةً وأصيلاً
عَرَبٌ نرى اللهَ في أموالنا حقَّ الزكاةِ مُنزلاً فنزيراً

قال له عبد الملك: «ليس هذا شعراً، هذا شرح لإسلام وقراءة آية (١١٦)». .
فقد يستجيد بعض الناس كلام راعي الإبل ، لأنه يخاطب فيهم نزعة دينية ،
أليس يصف قوماً حنفاء ، يسجدون لله صباح مساء ؟ ويؤدون الزكاة عن إيمان
بفرضيتها ؟ ولكن العاطفة الدينية على قداستها شيء والاستجابة الجمالية شيء
آخر ، وصحيح أن هناك نماذج شعرية بلغت الذروة الفنية وهي في الوقت نفسه
تعالج تجربة دينية ، فلا تنافي بين هذا وذاك ولكن الذوق المدرب يستطيع أن
يتصل اتصالاً مباشراً بأسرار الجمال الفني ، فيتيح لصاحبه متعة فنية ، إلا تكن
خالصة فهي توشك أن تكون خالصة ، وبمثل هذا التجرد - اللبسي طبعاً - من
العوامل والمؤثرات المختلفة ، يكون الذوق خطوة لاشعورية لكنها تعرف طريقها
إلى النقد الأدبي الصحيح ، فإذا أضاف الناقد إلى هذه الخطوة الموقفة اللاشعورية
خطوات أخرى شعورية يخطوها في ضوء معايير النقد الأدبي ، فإن العملية
النقدية تكون قد تمت على نحو لا نطلب من الناقد أفضل منه .

الخلق والابداع

'شغل المهتمون بالأدب قديماً وحديثاً بقضية الخلق والإبداع ، فحاولوا منذ القدم أن يكشفوا عن طبيعة عملية الخلق الفني وعن بواعثها ، وحاولوا أن يفسروا كيف يمتاز واحد من بني الإنسان على سائر أفراد جنسه بالقدرة على الإبداع الفني ، فإذا هو مصور صانع اليد ، أو موسيقي بارع العزف أو أديب ناصح البيان .

ذكرت أساطير اليونان « ربّات الشعر » وكان اليونان يعتقدون أنهن ملهيات الشعراء ومعلماتهم القصيدة ، وقد ذكر الشاعر اليوناني « هزiod » أنهن تسع وأنهن بنات الإله « زيوس » رب الأرباب (١١٧) ، ومن اليونان من ذهب في تفسير عملية الخلق مذهب أفلاطون في « محاوراته » . فقد أجرى على لسان سقراط أن الشعراء المبدعين لا ينظمون قصائدهم الجميلة على أنها نتاج فني ، بل لأنهم ملهمون تملكهم الشياطين ، ورأى أنهم يفقدون رشدهم عندما ينظمون أناشيدهم الجميلة ، وحالما يخضعون لسلطان الموسيقى والوزن يوحى إليهم وتمتلكهم الأرواح ، والشعراء اليونان يفتخرون بأنهم يجمعون ألحانهم من ينابيع تفيض بالشهد ومن وديان ربّات الشعر ، ويؤيد أفلاطون هذا الزعم على لسان سقراط ويرى أن الشاعر مخلوق مقدس خفيف ذو جناحين لا يتسنى له الابتكار حق يوحى إليه ويفقد حواسه ويطيش صوابه فإذا هو لم يصل إلى هذه الحال فلا حول ولا قوة له على الإفصاح (١١٨) .

وفي مقابل هذا الرأي الذي ينسب ظاهرة الخلق والإبداع إلى قوى غيبية

كان ثمة معسكر آخر في الاسكندرية سمعه الرومان واستأنسوا به ، يرى أن الشعر فن له أسرار ومكنوناته فلا يجدي الإلهام بغير المجهود الذي يبذله الشاعر ، وزاد بعضهم فقال إن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحي فيه ، وقد أخذ الرومان هذا الرأي عن الاسكندريين فكانت المدرسة الحديثة في تفسير الإبداع الفني ، كما تبنى الشاعر اللاتيني الكبير « هوراس فلاكوس » ، هذا الرأي وجعل منه أساساً في كتابه « فن الشعر » (١١٩) .

يقول هوراس : « هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هذه هي المسألة » ، فيما يختص بي . لست أتبين ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نعمة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير تحصيل ، إن أحدهما ليلح في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية .. (١٢٠) ، ولهذا الإيمان بالجهود الواعي الذي يبذله الشاعر في تحقيق مستوى رفيع لشعره ، يدعو هوراس إلى تنقيح الشعر وصله قائل : « اذدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال والإصلاح المتوالي بالصقل عشر مرات » (١٢١) .

وفي موازاة هذين الموقفين المتقابلين من تفسير الإبداع الفني نجد عند العرب موقفين متقابلين كذلك ، فمنهم من عزا القدرة على الإبداع إلى قوى غيبية من جن وشياطين . فراءوا أن لكل شاعراً شيطاناً يلهمه الشعر ، ولا فضل للشاعر إلا في تلقي ما يلقيه إليه شيطانه من شعر ، وفي حفظه وإنشاده ليندفع به إلى الناس .

وسموا شياطين بعض الشعراء بأسماء مختلفة ، ووصفوا الشاعر المبدع بأنه عبقرى منسوب إلى وادي عبقر فيما ترى أساطيرهم موضع كثير الجن .

ولقد شتخ أحد شوقي هذه الأساطير في مسرحه الشعري ، حين أفرد فصلاً كاملاً في مسرحيته (مجنون ليلى) ليصور قرية من قرى الجن ، حيث تجتمع طائفة منهم للحفاوة بقيس وهو يقيم على وجه ضال في الصحراء ، ومن بين الجن شاب في شكل أنسي جميل الثياب هو الأمير شيطان قيس ، وبينما

هم يحيطون بقيس إذ بالأموي يتغنى بشعر كان قد أبدعه ولم يُطلع عليه أحداً ،
فلا يلبث قيس حتى يدور بينه وبين الأموي هذا الحوار :

قيس : أرى سارق أشعارٍ	جريئاً ما له ثاني
فقد يُسْطِي على بيتٍ	وقد يُسْرِق بيتان
ولا يلتحل الإنسا	نُ أبياتاً للإنسان
ولم أهتف به بعد	ولم تسمعه أذنان
فمن أنت ؟ ومن أين	أنت أذنك ألعاني ؟
الأموي : أنا الملقب عليك الشعر	من آنٍ إلى آن
أنا الهاجسُ والشيطا	ن
قيس :	لا ، لا ، لست شيطاني

(ثم يناجي نفسه)

أجل سمعتُ باسم شي طائي ولكن لم أره
أبي وأمي حدثا لي في الليالي خبره
(يعود إلى خطاب الأموي متردداً)
ألسنت أنت الأموي ؟

الأموي : لا تخف أن تذكره (١٢٢)

ويستمر قيس والأموي في حوار ، ويستمران حتى يحتدم الحوار بينهما وحتى
يتعدى الأموي قيساً أن يقول وحده شعراً إن كان يستطيع ، ويقترح الشيطان على
قيس أن يصف قرية الجن ، فيحاول قيس أن يقول الشعر فلا يسمعه إلا أن يأتي
بنثرٍ مسجوع على النحو التالي :

الأموي : قل وحدك الشعر إذن

قيس : تظنني لا أقدر ؟

الاموي : جرب إذن ، قل ، أرنا يا قيس كيف تشعر

قيس : وما تحب ؟

الاموي : قرية الج ن وهذا المنظر

أليس فيما أنت را م قيس ما يؤثّر

قيس : اسمع إذن يا أموي

الاموي : إنني انتظر

قيس : وجوه تصوّر ، وفضاء يزهر ، ورمال في مطارح البصر تزخر ،

وقرية تموج بالجن كأنها عبقر .

الاموي : (ضاحكاً) :

قه قه تعالوا واضحكوا

(تضحك جماعة من الجن)

قيس في غضب قه قه أمنتني تسخر ؟

الاموي : ما هذا يا شاعر ال بيد البيوت تكسر

بجني آخر : إنك لا تنظّم يا قيس ولكن تنثر

الاموي : كيف ترى لسانك ال آن ؟

قيس : عليه حجر

أنت على مشاعري وشعري المسيطر

إن غبت غاب خاطري وما حضرت يحضر (١٢٣)

فما سجله شوقي هنا هو ما كانت تقرره الأساطير العربية القديمة من أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر فإذا تخلى عنه شيطانه زایلته القدرة على الإبداع .

ويلحظ أن هذا الاتجاه إلى التفسير الغيبي للإبداع الفني كان في جاهلية الإغريق كما كان في جاهلية العرب ، فهو تفسير يلائم الفطرة الساذجة ، والخيال النشيط والمواطف الجياشة التي يتصف بها الناس في المجتمعات الأولى ، ولذلك لم يلبث الاسكندريون أن جاؤا بوجهة نظر مقابلة أخذ بها الرومان بعد أن زابت الناس - بعض الشيء - سذاجة الفطرة ونشاط الخيال وتهيباً الناس للنظر الموضوعي والتأمل الظاهرة أو المعقولة لظواهرات المختلفة .

على أنه يبدو أن بعض العرب في جاهليتهم كانوا أبعد من سذاجة الإغريق وعن شطط خيالهم فعرفوا أن الإبداع ثمرة جهد كبير يبذله الشاعر ولعمليات متعددة من التنقيح والتجديد ، ومن هنا ظهرت « الحوليات أو المنقحات والمحكات » كما هو معروف في تاريخ الأدب الجاهلي فإذا كان من الشعراء العرب من كان يزعم أن شيطانه أمير الجن ، فان عدي بن الرقاع لا يمزو قدرته على الخلق والإبداع إلى قوة غيبية بل إلى جهد كبير يبذله فهو يبيت ليلته يؤلف عناصر القصيدة ويحاول أن يصلح ما فيها من عيوب مثل : (الميل والسناد) وكأنه مثقف الرماح ينظر فيها ويقوم معوجها وذلك في قوله :

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كموب قنائه حتى يقيم ثقافته منادها

فها تان وجهتا نظر عربيتان توازيان وجهتي النظر اليونانية والرومانية في الخلق والإبداع ولم تكن بين الأدبين العربي والغربي ، صلة ما حين عرفنا وعرفوا هذين المعسكرين ويبدو أن نشوء هذين المعسكرين مما تهيئه طبائع الناس فمنهم من يعجز عن تفسير الظواهر المحيطة به في الكون فيعبر عن عجزه بنسبتها إلى قوى غيبية مجهولة ، ومنهم من لا يعترف بعجزه فيرى أن وراء الظواهر أسباباً ، ويبذل جهده في استكشاف هذه الأسباب .

ولقد تقدمت العلوم الإنسانية في العصر الحديث وكان أن اهتم علماء التحليل النفسي بظاهرة الإبداع ، والحق - كما يقول ديفد ديتش - أن علم النفس يدخل في

نطاق النقد الأدبي حين يبحث في هذه العملية^(١٢٤)، ولا أعرف دراسة احتشدت لهذه الغاية واستوعبت الظاهرة واستقصت بواعثها وطبيعتها على نحو يقارب ما صنعه الدكتور مصطفى سوييف في كتابه «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة»، وما يدعو إلى الإعجاب والإعجاب أن جوهر ما جاء به هذا العالم وكثيراً من تفصيلاته مما سبق النقاد العرب إلى ذكره، برغم أن الدكتور قد استخدم منهجاً تكاملياً تجريبياً موحهاً وذلك ما يمكن أن نتبينه بجلاء في موقف البيئية الاتباعية الجديدة من عملية إبداع الشعر، وذلك ما تناولته في كتاب آخر^(١٢٥).

في الشعر الحديث

(فنونه واتجاهاته)

تنبع فنون الشعر واتجاهاته في العصر الحديث من ينبوع واحد، هو التجربة الشعرية ، فما هذه التجربة ؟

تضع العاطفة الشاعر في نقطة رؤية خاصة به ، فيرى الموضوع بعين جديدة بعد أن تتحد ذاته به ، ولا تتم التجربة الشعرية بوجود الموضوع والعاطفة والخيال إلا حين يهتدي الشاعر إلى التعبير الموصول لذلك كله إلى نفوسنا ، فمن هذه العناصر المجتمعة ، المصهورة ، المتمثلة في التعبير تتكون التجربة الشعرية . والتجارب الشعرية كثيرة متنوعة ، فمنها ما يعبر عن حالة من حالات نفس الشاعر ، فقد يستقبل الشاعر (الحساني حسن عبد الله) ربيع الحياة متمثلاً في تجربة حب ، يفتح لها قلبه فيقول :

وَقَلْتُ فليَدْخُلِ الرِّبِيعُ	ذاتَ ربيعٍ فَتَمَحْتُ قَلْبِي
فالتفتَ المطرُ الرِّجِيعُ	وَكُنْتُ أَنْتِ التي أَهْلَيْتِ
كأنما مُسَدَّتِ الضَّوْعُ	أَجالَ طرفاً ، ومدَّ كَفّاً

غير أن الربيع يتولى عن الشاعر ، ولا يبقى له إلا الدموع ، فتتبدل مرثئي الحياة حولة :

تَكْبُو بأطرافه الجذوعُ	الزهرُ من حولنا يَبِيسُ
كأنَ هنا عالمٌ يروغُ	ما هذه التربة والصحاري

ومن التجارب الشعرية ما يعبر عن موقف إنساني عام تمثله الشاعر ، كما في قول إبراهيم طوقان مصوراً الشهيد :

ربما غاله الردى	وهو بالسجن مرتين
لم يشيع بدمعة	من حبيب ولا مكن
ربما أدرج الترا	ب سلباً من الكفن
لست تدري بطاها	غيثه أم الفن
لا تقل .. أين جسمه؟	واسمه في فم الزمن
إنه كوكب الهدى	لاح في غيب المحن
أرسل النور في العيو	ن فما تعرف الوسن
ورمى النار في القلو	ب فما تملك الضغن

فشاعرنا هنا يتحدث عن شهيد قد نجده هنا أو هناك في أي زمان ومكان ، ولكل أمة شهاؤها الذين يلقون الموت غرباء ، فيختفي منهم الجسم ويخلد الاسم ، باعثاً الحمية في النفوس ، والثورة في القلوب .

ومن التجارب ما يعبر عن صلة الشاعر بالحقائق الكونية ، أو يخترق حجب الطبيعة ليدرك ما وراءها من خالق عظيم ، كما نرى في قول شوقي :

تلك الطبيعة قف بنا يا ساري	حق أريك بديع صنع الباري
الأرض حولك والسماء اهتزنا	لروائع الآيات والآثار

ومن التجارب ما يعانيه الشاعر بنفسه ، ويحبره بشخصه كما رأينا ، ولكن منها كذلك ما يلاحظه الشاعر ويتخيله نتيجة تأمله في تجارب الناس من حوله ، واقرأ مثلاً قصيدة « رسالة في ليلة التنفيذ » للشاعر هاشم الرفاعي ، التي يصور

فيها تجربة فدائي يلتظر الحكم بالموت ، ولكنه يسخر من جلاديه ، وينظر إلى الخلود من ورائه :

والصمتُ يقطعهُ رنينُ سلاسلٍ	هبشتُ بينُ أصابعِ السجانِ
ما بين آونةٍ تمرَّ وأختها	يرنو إليّ بمقلتيّ شيطانِ
من كوةٍ بالبابِ يقبُ حَيْدَةٌ	ويعودُ في أمنٍ إلى الدورانِ
وعلى الجدارِ الصليبُ نافذةٌ بها	معنى الحياةِ غليظةُ القضبانِ
قد طامسا شارفتُها منأملًا	في السائرين على الأمى اليقظانِ
فأرى وجوماً كالضبابِ مصوراً	ما في قلوبِ الناسِ من غليانِ
نفسُ الشعورِ لدى الجميع وإن هو	كتموا ، وكان الموتُ في إعلانِ

• • •

فالشاعر في هذه القصيدة دقيق الملاحظة ، واسع الخيال ، عميق التفكير ، وبهذا استطاع تصور هذه التجربة كأنه جربها بنفسه ، وعانها شعورياً .

ويعني ذلك كله أن « مجال الشعور هو الشعر » سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة ، كشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون ، أو مشكلة من مشكلات المجتمع ، تراءى من ثنايا شعوره وإحساسه « (١٢٦) » .

فنون الشعر واتجاهاته بين التقليد والتجديد :

ويعني ذلك أيضاً أن الشعر الحديث لم يعد يرضى أن تصنف فنونه على أساس من تلك الأغراض التقليدية القديمة ، من غزل ووصف وهجاء ومدح وثناء ، ولم يعد يقبل أن تصنف اتجاهاته على أساس من تلك التقسيمات التقليدية ، من شعر الصنعة وشعر الطبع ، أو من شعر البديع والوشي وتكلف الغوص على المعاني والنبيش عن الألفاظ ، وشعر العفو والبساطة والالتزام بعمود الشعر .

قامت على أطلال الفنون والاتجاهات الشعرية بهذا المعنى مدارس شعرية

مختلفة ، وأقرب هذه المدارس إلى الشعر القديم وأكثرها استجابة للتصنيفات والتقسيمات التقليدية مدرسة الكلاسيكية الجديدة ، وقد سلف الحديث عنها في القسم الأول من هذا الكتاب .

غير أنه بجانب المدرسة الكلاسيكية قامت عدة مدارس للمجددين ، تلتقي في الأصول العامة وأهمها الصديق الفني في تصوير التجربة الشعرية ، ثم تختلف فيما وراء ذلك .

فهناك المذهب الجديد في الأدب والنقد ، الذي ذهب إليه العقاد والمازني وشكري ، وكان نقدهم للشعر متأثراً بالانظرية الرومانتيكية إليه ، في المناادة بأن يكون الشعر صورة للشاعر كما نعرفه في حياته العامة والخاصة فهذه هي « آية الشاعر الأولى » لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية ، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالمعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير » (١٢٧) .

وهناك « مدرسة شعراء المهجر » ، التي دعت في عنف أول الأمر إلى الثورة على أوضاع الوطن الاجتماعية والدينية واللغوية ، وعندما هجرت دعوتهم عن تحقيق شيء إيجابي ، وأعيتهم الحيل عن الإصلاح ألقوا السلاح واغربوا ، وهناك في هذه العزلة النائية حاولوا أن يبنوا لأنفسهم عالماً صغيراً من المثال ، ونادوا بتغيير الأسلوب الشعري وتعديل مفهومه ، واففقوا مع المذهب الجديد في الدعوة إلى تقليل الجهد الصناعي في القصيدة ، والاعتماد على الصور الإيمائية في الشعر ، والخيال المترابط ، والوحدة العضوية ، وزادوا — وربما شاركهم المازني وشكري في هذا — التأثر برمزية الكتاب المقدس ، كما انتشر في شعرهم كثير من مصطلحات الصوفية ، التي استمدوا أغلبها من قراءتهم لمصنوعي العرب (١٢٨) .

غير أن أمثال هذه المدارس كانت تركز على فلسفات فردية أو ذاتية ، إلا أن زيادة الوعي الاجتماعي والسياسي ، ونضج الاتجاهات الواقعية في الشعر

الغربي قد ساعد على ظهور المدرسة الواقعية في الشعر ، التي تهدف إلى تعرية الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية ، حتى ولو أدى ذلك إلى خدش الجمال ، أو الإخلال بكمال الأسلوب ، وربما سوغ لها هذا أنها تهدف كذلك إلى تبصيرنا بما في حياة رجل الشارع البسيط من كفاح ، فهي تقترب بالأسلوب الشعري من مستوى الشخصية التي تتناولها ، ومن شعرائها عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ، وبدر شاكر السياب ، وأحمد حجازي وغيرهم (١٢٩) .

على أن الشعر العربي الحديث يمكن تقسيمه على أساس اختلاف الشكل أو النظام الموسيقي للقصيدة ، إلى قسمين عامين ، أولهما قسم يؤمن بالنظام المروضي الموروث للقصيدة العربية ، والثاني يؤمن بالتجديد في هذا النظام ، وذلك مما يمكن أن يزيد جلاء في المباحث التالية التي تتناول الهرمونية والشعر الحر .

الهرمونية في الشعر

القلب العضوي للقصيدة

هرمونية العناصر في العمل الفني :

كان الصوت لفيروز ، وكانت تقول بشفافيتها :

غنيت مكة أهلها الصيدا والعيد يملأ أضلعي عيداً

وكان اللحن جملة موسيقية بسيطة ، ولكنها لم تكده تصدر عن شفي فيروز
حتى رن صدها في القلوب ، وحتى رددته الدنيا من حولها ، وقد عبر عنصر الجوقة
أو الكورس عن رنة الصدى وعن تجاوب الدنيا ، قبل أن تستأنف فيروز الغناء.

شرعت فيروز على إمتداد الأغنية تحور في الجملة الموسيقية البسيطة وتشطر
فيها ، شأن الموسيقيين المحدثين ، وتنتقل بها من مقام إلى مقام ، وتعود بها إلى
وضعها الأول أو تقترب منه ، وأنا أتابعها - مأخوذاً - في تحويرها وتشطيرها
وانتقالاتها وتصرفها . لا أفاجأ ، ولا أحس باستكراه أو تكلف ، حتى سمعتها
تشدو في خشوع :

من راكم ويداه آنستا ان ليس يبقى الباب موصودا

فتسرب إلى نفسي هذا الخشوع الذي رسم البيت صورته : راكم آنست
يداه أن باب الله الرحمن لن يظل موصداً ولا بد أنه مفتوح له ، كما تسرب إلى
نفسي هذا الخشوع الذي عبر عنه اللحن يهدوئه ورقته ، وبخفوت الدفوف

ضابطات الإيقاع فيه ، فالدفوف لمخشى على صوت دقاتها ان يرتفع أكثر من دقات قلب ذلك الراكع الخاشع .

تسرب إلى نفسي - إذن - ذلك الخشوع العميق سالكاً طريقين : طريق الخيلة حين وقفت أمام صورة هذا الراكع ، وطريق الاذن حين راعها ما في اللحن من هدوء وخفوت .

ولم أرد أن أفسد على نفسي هذا الجو الروحاني ، وتأثرت بروح الغفران السارية في البيت ، فاغتفرت لفيروز أو لشاعرها هذه الخطيئة اللغوية حين قالت : « موصوداً » ولم تقل « موصداً » كما تقضي قوانين اللغة ، ولكنني لم أكد اغتفر حق قلبه في حساسة المؤاخذة ، عندئذ أدركت ان وراء هذا البيت أفقاً أسمى وأرحب ، كان شاعر فيروز يستطيع أن يبلغه ، ولكنه لم يفعل ، فقد جعل المصلي الخاشع موقناً ان باب الله ان يظل مغلقاً ، ومق كان باب الله مغلقاً ؟؟ « ومن يستغفر الله يمد الله غفوراً رحيماً » نعم « يمد » الله ، وليس : « ومن يستغفر الله فسيستأنف الله أن يكون غفوراً رحيماً » ، فإنه غفور بالفعل لا بالقوة والامكان ، وما على المصلي الراكع ، وما على المستغفر الثائب إلا أن يبلغ الباب فانه واجده مفتوحاً كعادته ، ألا ليت فيروز لم تقل :

من راكم ويده آنتستا ان ليس يبقى الباب موصوداً
وليئها قالت :

من راكم ويده آنتستا ان ليس يلقى الباب «موصوداً»

بعد هذه السباحة التأفوية عدت إلى متابعة اللحن فأنكرته ، لقد سمعت الدفوف تضج بعد هدوء ، وتسرع بعد بطء ، لقد كانت الكلمات حينئذ هي :
ضج الحجبج هناك ..

ولقد كنت سمعت هذه الأغنية من قبل مرات ، ولم أنكر على الدفوف ضجتها وسرعتها ، فما خطبها اليوم ؟ بل ما خطبي ؟؟ خطبي انني لم أتدرج مع اللحن ،

ولم أخط معه خطواته في رحلته الصاعدة ، ولم انتبه إلى الفارق بين خشعة المصلي وضجة الحبيج ، فكانت النقلة كبيرة ومباغتة من الهدوء الخاشع حيث كنت إلى ضجة المواكب الصوفية حيث بلغ اللحن ، فأنكرت من اللحن ما أنكرت ، فالبأس علي أنا ولا بأس على اللحن .

سقت هذه التجربة الذاتية مع الشعر لأنها — بطريقة تطبيقية استنباطية — تعرض لنا جملة صالحة من النتائج الهامة باعتبارها ركائز في قضية الشعر الحر .
فمنها أولاً أن الموسيقى الموفقة والصورة الشعرية تتآزران في العمل الواحد لأنها كلتيهما تعبيران متوافقان عن حالة وجدانية واحدة ، كما رأينا الخشوع وقد عبرت عنه النغمات ورسمته الكلمات .

ومنها ثانياً أنه كلما تطور المعنى وتغيرت الصورة وجب على الموسيقى مصاحبة هذا التطور وذاك التغير ، والمدار هنا على الحال النفسية التي تختلف على امتداد القصيدة من بيت إلى آخر ومن صورة إلى أخرى .

ومنها ثالثاً أنه إذا بقيت الموسيقى على حالها لم تنطور مع المحتوى الشعوري ولم تتغير ، وتركزت ذلك المحتوى يتطور وحده ويتغير لم تكن للموسيقى وظيفة فنية ، وأنه إذا لم تتآزر العناصر الشعرية كلها : من تجربة وصورة وموسيقى وعاطفة وكلمات على إحداث أثر موحد كان في العمل الشعري عيب يتخونه ، وفقد العنصر الناشئ الذي لم يتلاحم مع سواه من العناصر المسوغ الفني والنفسي لوجوده .

وماذا بعد ؟

بعد إنني أرى للموسيقى في الشعر ما أراه للحن في الأغنية ، من وجوب التآزر مع المعنى والصورة والشعور ، ومن ألا تكون موسيقى الشعر عملية تنغيمية زخرفية منفصلة عن سواها ، فالشعر بعناصره المختلفة ومنها الموسيقى تعبير عن رؤية وجدانية للوجود .

وبعد انني أرى أن هذا التآزر بين موسيقى الشعر وسائر عناصره لا تحققه القصيدة - بصورته المثلثي - في ظل البحر المقفل والقافية الموحدة .

وبعد انني أرى الشعر الحر - في صورته المثلثي النادرة - أقرب إلى تحقيق هذا التآزر بين العناصر الشعرية .

دعاوى عريضة ولا ريب في نظرة القراء ، ونتائج مجاجة إلى مقدمات في نظر آخرين .

على انني لم اسق ما سقت لارتاح واريح ، فقد ينبغي أن نكد وننصب وأن نكد وننصب ، حتى لا نؤاد فينا القدرة على الابتكار ، وحتى لا نطمئن إلى كل ما تركه لنا القدماء فلا نجد فيه ، ولا نضيف إليه .

افتقار الشعر العمودي إلى الموسيقى الهرمونية :

نرى من الوجهة الفنية والنفسية ان التجربة الشعرية التي يعبر عنها الشاعر تتكون من مجموعة أجواء شعورية متوالية ، ويتكون كل جو منها بدوره من عدة دقات شعورية متكاملة . وقد بين الدكتور مصطفى سوي في كتابه « الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة » كيف تتكون القصيدة من عدة وثبات نفسية ، تتوتر النفس وتستجمع في بدء كل منها ، حتى إذا تم التعبير عنها زال التوتر وهدأت النفس قبل أن تستأنف جهادها السامي ، ونستطيع نحن أن نكمل هذه الدراسة النفسية « البسوفية » بما نقوم به من عمليات استبطان لتجاربنا مع الشعر ، فنقرر أن كل وثبة نفسية في القصيدة تختلف في طابعها الوجداني الخاص عن الوثبات الأخرى في هذه القصيدة ، ونقرر « كذلك » ان دقات الشعور في داخل الوثبة النفسية الواحدة تتنوع ليكون في تنوعها خصب وتركيب وعمق فالطابع الوجداني لهذه الوثبة النفسية من قول عنتره :

ولقد حفظت وصاة عبي بالضحى إذ تقلص الشفتان عن وضع الفم
في حومة الحرب التي لا تشكي غمراتها الأبطال غير تضعف

غير الطابع الوجداني لهذه الوثبة النفسية من القصيدة نفسها :

ولقد ذكرتكَ والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كـبارق ثغرك المتبسم

فالوثبة الأولى تصور الحرب كما يعرفها بطل محارب خاض غمراتها ، فهو يقدم صورة بصرية ، لا تهتم بالحركة ولا بمنظر الفارس عامة ، بل تقف لتقدم لقطة محددة صافية لا تهويش فيها ولا تعمم : (إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم) ويتبع الصورة البصرية بأخرى سمعية ، لا تهتم بالعمق ، ولا بما يمج به الميدان من أصوات مختلفة مختلطة عالية ، بل ترفف لتقدم لقطة محددة كذلك : (لا تشتكي الأبطال غير تغمغم) .

أما الوثبة الثانية ففيها الجانبان الأصيلان لشخصية الفارس العربي ، فهو محارب شجاع ، وعجب عاشق ، وهذا جو يخالف جو الوثبة الأولى .

وليس هذا كل ما في الأمر ، ففي داخل كل من الوثبتين نرى التنوع الخصب : بين البيتين في الوثبة الأولى فرق شعوري دقيق ، فان كلمة « عى » حين تجري على لسان عنترة عابد هبة ابنة هذا العم كفيلة بأن تصبغ هذا البيت بصبغة وجدانية خاصة تميزه من البيت الذي يليه ، وبين البيتين في الوثبة الثانية فارق شعوري واضح ، فعلى البيت الأول يسيطر جو من مقاساة الشدة والأهوال فالرماح تنهل من دم البطل والسيوف تقطر من دمه ، وفي وسط هذه الأهوال تظهر الذكرى ضوءاً رقيقاً خفيفاً ، وعلى البيت الثاني تغلب رقة العاشق الذي يفتنه ثغر عبلة المتبسم ، وفي وسط هذا الجو الحالم تلوح « السيوف » أنيسة بعيدة عن الإيذاء .

فاذا كانت القصيدة تتكون من عدة وثبات نفسية لكل منها طابعها المميز ، وإذا كانت كل وثبة تتكون من دفعات شعورية بينها فروق واضحة أو دقيقة ، فان القصيدة العمودية لا تعبر هذا التنوع والتنوع التفاتاً كبيراً ، كأنه لا يعينها إلا

أن تدق وتدق ، في خطوط موسيقية متوازية ، وفي أطوال نغمية متساوية ، وهذا كانت موسيقى الشعر التقليدي زخرفية ، غير ذات وظيفة فنية بالمعنى الذي يجب أن يفهم في عصرنا ، وهو المعنى الذي يتفق مع مبدأ التكامل الهرموني هذا الذي سلف الحديث عنه .

وأهم ما كان لهذه الموسيقى من وظيفة هو أولاً أنها تساعد أمة أمية على حفظ مفاخرها وأيامها ، والشعر في صورته العمودية خير معوان للذاكرة على الحفظ ، وهو ثانياً أنها ترقى بالفكرة المنشورة فتصبها في قالب جليل يساعد على جعلها أمثلة سيرة ، وحكماً شاردة ، وهو ثالثاً قد يلائم الغنائية البسيطة — غير المركبة — كما نرى في شعر ذوي الطبع العنيف من شعراء الغزل العنيف غالباً وشعراء الخوارج والصعاليك دائماً .

ونستطيع لتحديد معنى الزخرفية التي طبعت موسيقى الشعر العمودي : فكل بيت في القصيدة وحدة تتكون من عدد ثابت — تقريباً — من الحركات والسكنات ، رتب ترتيباً دقيقاً خاصاً ، وتنتهي هذه الوحدة بقافية معينة ، فالقافية تأتي دائماً على مسافات زمنية واحدة لا تتأخر عن الموعد الذي تضربه للأذن لحظة واحدة ، هذه هي الوحدة ، التي تظل تتكرر ما طالت القصيدة ، كما تتكرر الوحدة في الرسم الزخرفي .

ولقد كانت الزخرفية الطابع العام دائماً لكل فن بدائي ساذج بسيط ، ولقد كانت الطابع العام للفنون العربية جميعاً ، ففي فن المعمار نرى الأقواس تتوالى بمثابة وحدات زخرفية متكررة ، وفي الرسم كان أهم ما نقلته الحضارة الغربية هنا فن « الارابسك » وهو زخرفة ، وفي فن الرقص نرى الحركة أو عدة الحركات تتكرر وتتوالى حتى يفتر نشاط الراقصين ، لا يمثلون بحركاتهم قصة أو مشهداً ، وفي فن الموسيقى نرى أوضح ما في الموسيقى العربية آلات ضبط الإيقاع من دقوف وطبول ، وحيث نسمع الجملة الموسيقية المتكررة .

فقد كانت موسيقى الشعر كغيرها من الفنون العربية محكومة بدوق يسينغ

الزخرفية ويؤثر السمترية ولا يكاد يعرف مذاقاً لما وراء ذلك من فن اللوحة ذات الابعاد ، أو فن السبحة ذات الآماد .

وصحيح اننا ما زلنا نطرب كثيراً للبساطة ، ولكننا في حالات أكثر نحس بالحاجة إلى هذه « الهرمونية » حيث تتناسق المختلفات المتباينات في عمل فني واحد مركب ، فليست القضية قضية الطرب بل قضية التعبير ، ليست قضية أن تطرب الموسيقى ببساطتها أو تركيبها ، بل قضية أن تكون الموسيقى إحدى الوسائل التعبيرية التي تمتلكها النفس الشاعرة .

ولقد يكون من المؤسف أن يتمتع بعضنا من الدعوة إلى « هرمونية » الفنون ومنهـا الشعر ، ولقد يؤسف أن يقول قائل : نحن عرب فما لنا ولهذا الطابع المستورد للفنون الغربية ؟ المؤسف أن ننزل عن تيار التجدد ، وعن التجارب الانسانية وأن نغلق آفاقنا راضين بعمليات الاجترار ، بل المؤسف كل المؤسف أن ننسى في امتعاضنا هذا واستنكارنا ذاك أن العرب كانوا رواد الهرمونية في الموسيقى ، فبرغم الطابع الزخرفي العام نجد العرب قد سبقوا الأوروبيين « إلى نوع من الهرمونية يسمونه « التركيب » كما يقول الأستاذ « فارمر » ، ويعنون به توزيع النغمة الواحدة من عدة طبقات في وقت واحد ، وهو طبعاً غير الهرمونية كما تفهم اليوم ، ولكنه خطوة إليها من طريق الترنيم المعهود » (١٣٠) .

فالعودة إلى الهرمونية استئناف لما كنا بدأناه وحالت النكبات المتلاحقة دون أن ننتم ، إذ ثبتت الأحداث تقاليد الشعر وفي مقدمتها تلك الزخرفية التي تخفق كل اتجاه هرموني ما دام لها سلطانها على النفوس (١٣١) .

الهرمونية

وحركات التجديد في موسيقا الشعر

حدثت في تاريخ موسيقى الشعر العربي عدة حركات تجديدية ، لا أقول انها جميعاً كانت محاولات بحث عن الاطار الأكثر ملاءمة للتعبير عن الحالات الوجدانية المتباينة والمتعاقبة داخل العمل الشعري الواحد ، وبعبارة أخرى : لا أقول ان هذه الحركات كانت تهدف إلى أن تكون لموسيقا الشعر وظيفة « هرمونية » بالمفهوم الذي اوضحناه للوظيفة الهرمونية في البعث الأسبق .

لقد حدثت في الأندلس تلك الحركة التجديدية التي أسفرت عن الموشحات ، ومن وجهة نظر هذه الدراسة ، ربما كان أهم دوافع هذه الحركة محاولة تطويع موسيقى الشعر وتوسيعها لتمتكن من التعبير عن الحالة الوجدانية بشعر تؤديه الراقصات والمغنيات ، وفي مثل هذه الحال يخفت صوت الوجدان ونشذانه طرائق نغمية تتلاءم وطبيعته ، بقدر ما يدخل الشاعر في حسابه حركات الرقص ، والجو في مجالس الطرب والأنس ، وما يتطلبه ذلك من تنويع الأنغام وتشطيرها وتحويرها ، ومعنى ذلك أن استجابة الشاعر للمؤثرات الخارجية كانت أقوى من استجابته للمؤثرات الداخلية ، لقد كان الموشح ينغم ويقطع على وقع دفوف الموسيقيين ، وخطوات الراقصات والراقصين ، ولم ينغم الموشح ولم يقطع على وقع الشهور ودفقات الشعور ، ففي موشح لعبادة القزاز :

بدر تم .. شمس ضحا .. غصن نقا .. مسك شم

ما أتم ... ما أوضحا ... ما أورقا ... ما أتم

لا جرم ... من لمحا .. قد عشقا .. قد حرم

يتجلى كما نرى تقسيم إيقاعي شديد البروز والتحكم ، لا يبرره مبرر نفسي ، بل نرى أثر الجهد والصنعة يخنق كل آثار للعفوية المصاحبة للتعبير عن الوجدان ، ففي السطر الأول أربعة تشبيهات جرياً وراء تلك العادة السيئة الذميمة ، والقيم الفنية الهابطة ، التي كانت تجعل من الإعجاز البياني أن تتأذى للشاعر أربعة تشبيهات في بيت واحد ، على أن ذلك ليس ما يعيننا ، وإنما الذي يعيننا هو أنه في السطر الثاني قد ساق أربعة أساليب تعجبية من صفات استمدتها من تشبيهات السطر الأول ، مرتبة وفق ترتيب التشبيهات ، وهذا عمل من أعمال العقل والعين ، لا من أعمال القلب والوجدان ، فلا يتأذى لنفس العاشق الغزل أن يصف فتاته بأنها « بدرتم » ثم يلتقل إلى ثلاثة تشبيهات أخرى ، هي « انها شمس » ، و « غصن ومسك » ، حتى إذا جاءت النفس إلى السطر الثاني – بعد هدأتها والتقاطها أنفاسها – عاودت عرض الحالات الوجدانية المتباينة المرتبطة بالتشبيهات المختلفة ثم رقت على كون الفتاة « بدرتم » هذا الأسلوب التعجبي « ما أتم » ، وعلى كونها « شمس ضحا » هذا الوصف « ما أوضعا » ، وعلى « غصن نقا » هذا الأسلوب « ما أورقا » ، وعلى « مسك شم » « ما أتم » ، أن هذا براعة ذهنية ولفظية ، وليس بشراء فكري أو شعوري .

ولقد شاهد المشرق العربي أيضاً حركات تجديدية في موسيقى الشعر ، أسفرت عن المزدوج بصورته المروقة ، والمشط ، والمربع ، والخمس ، بصورها المختلفة المتعددة جداً ، كما شارك المشرق العربي في حركة الموشحات ، بل إن من شعراء المشرق من يقال أنه أول من نظم الموشحات ، وهو ابن المعتز ، ويروى له موشح مطلعته :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت في غرته

وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا وسقاني أربعاً في أربع

ولست بحاجة إلى التدليل على أن هذا التجديد في موسيقى الشعر بالمشرق العربي لم يكن استجابة لدواع «هرمونية»، شأنه في ذلك شأن التجديد في الأندلس كما رأينا، على أنه للمرة الأولى في تاريخ موسيقى الشعر العربي نرى لمحتوى القصيدة أثراً في شكلها الموسيقي، فقد اقترن شكل الأبيات المزدوجة بالقصص الطويلة، والحكم والأمثال، والمطولات في العصر العباسي كما لم يرتبط بها الشكل المألوف للقوافي الموحدة، إذ نظم في هذا الشكل إبان بن عبد الحميد اللاحقي كتاب كلية ودمنة، ونظم الحريري ملحمة في قواعد الأعراب، ونظم أبو العتاهية - ولعله هو وبشار أول من نظم فيه - مزدوجته المشهورة « ذات الحكم والأمثال » وعدتها أربعة آلاف بيت، منها قوله :

حسبك مما تبغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير، فلمني أو فذر إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر
لكل ما يؤذي وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم

ويكتسب هذا الشكل قيمة حضورية تختلف باختلاف المحتوى الذي يملأه، فهو في قصيدة قصصية يساعد على الانتقال الخفيف بين الأجواء والبيئات المختلفة في القصة، ولكنه في أبيات أبي العتاهية التي سقناها يزيد شعورنا باستقلال كل حكمة أو مثل عما عداها في القصيدة، وإذا كانت القصيدة العربية تستبجح تعدد الأغراض مع وحدة القافية، وإذا كان تعدد الأغراض حرياً أن يؤدي إلى تعدد القوافي مثلاً، فإن الأبيات المزدوجة شكل يلائم تعدد الحكم والأمثال واختلافها من بيت إلى بيت، وهذا نوع من التآزر بين الشكل والمحتوى، وخطوة ما على طريق الهرمونية .

وعرف الشعر في عصرنا ألواناً من التجديد في الموسيقى الشعرية، فتغيرت القوافي بتغير المقطعات في القصيدة الواحدة، وليس هذا تجديداً بالمعنى الصحيح،

لأنه استمرار لما سبق ذكره من مربع وخمس ومسط ، ولم يربط الشعراء المحدثون بين تنويع القوافي ومحتوى القصيدة ، غير أننا إذا احسنا الاصفاء إلى الصوت الداخلي للمحتوى والصوت الخارجي للقافية فإننا سنظفر بعدة نماذج توفر لها من الحس اللغوي والموسيقي ما جعل لقوافيها قدرة - حضورية - على التآزر مع المحتوى خفوتاً وجهارة ..

من القصائد التي ادعو إلى أن نصغي إلى صوتها : الداخلي والخارجي قصيدة أبي القاسم الشابي « من أغاني الرعاة » ، أنها تبدأ بهذه المقطعة :

أقبل الصبح بغني للحياة الناعسة
والربى تحلم في ظل الغصون المائسة
والصبا ترقص أوراق الزهور اليابسة
وتهادى النور في تلك الفجاج الدامسة

وسعينا يدعو الراعي الخراف والشيء إلى أن تنشط وتفرح يسوق ذلك في القوافي التالية :

واتبعيني يا شياهي بين أسراب الطيور
واملائي الوادي ثغاء ومراحا وجبور

* * *

واقطفي من كل الأرض ومرعاهما الجديد
واسمعي شباقي تشدو بمعسول النشيد

* * *

وإذا جئنا إلى الغاب وغطانا الشجر
فاقطفي ما شئت من عشب وزهر وثمر

وحين يشفق الراعي على قطيعه من تعب المراح ، ويدعوه إلى الراحة يسوق ذلك في القافية التالية :

وامرحي ما شئت في الوديان أو فوق التلال
واربضي في ظلها ما شئت إن خفت الكلال
وتتكون كل مقطعة في هذه القصيدة من أربعة أبيات ، إلا الأخيرة فهي من
هذين البيتين :

لك في الغابات مرعاك ومسعاك الجميل
ولي الانشاد والعزف إلى وقت الأصيل

فإن الحس اللغوي والموسيقي عند الشابي قد ألهمه أن يقفي أبياته بقواف
بخافته الجرس (هامة ، بهاء ، تلال ، الجميل) في حديثه عن هدأة الصباح
الباكر ، أو عن أصواته الهامة حين يتنفس ، أو الكلال والتعب الذين يصيبان
خرافه وشباهه ، وأن يقفي أبياته بقواف واضحة الجرس (الرأ والذال) حين
يصف نشاط الشياه ومرحها ، ولا يلزم ضرورة أن يكون الشابي واعياً بهذه
العملية الإبداعية ، فليس الوعي بها مهمة الشاعر ، ولكنها مهمة الناقد ، ولا
أريد بهذا أن أردد ما قاله سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للأيادة من أنه لاحظ
أن القاف قد تجرد في الشدة والحرب ، والذال في الفخر والحاسة ، والميم واللام
في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والنسيب ، فلست أرى أن هناك
علاقات مطلقة بين القوافي والمشار ، ولكنها علاقات حضورية خاصة ،
ففي القصائد التي تنوع قوافيها يمكن التماس أمثلة لاختلاف القيم الموسيقية
للقوافي ، وللتكامل بين هذه القيم الموسيقية اللفظية وما تحتويه القصيدة من
أجواء شعورية متباينة .

يجانب هذه الحركات التجديدية في مشرق البلاد العربية ومغربها ، كانت
هناك محاولات تجديد فردية ، لم يخل منها عصر أدبي ، فقد رويت عن العصر
الجاملي أبيات لا تلتزم فيها قافية ، وقد ذكر الباقلاني في « اعجاز القرآن » ،
أبياتاً من ذلك منها :

رب أخ كنت به مغتبطاً أشد كفي بعري صحبته
تمسكاً مني بالود ، ولا أحسبه يزهد في ذي أمل
تمسكاً مني بالود ولا أحسبه يغير العهد ولا
يحول عنه أبداً فخاب فيه أملي

وقد يدعونا إلى الشك في صحة رواية هذه الأبيات أنه قد اجتمعت فيها طائفة من المحظورات التي ينكرها العروضيون وبعض نقدة الشعر ، فبجانب اختلاف القافية كما هو واضح نجد اختلاف الوزن . فالبيت الأخير من مجزوء المنسرح وما قبله من المنسرح التام ، كما نجد التضمن بين البيت الرابع والخامس ، إذ يتصل التعبير في البيتين اتصالاً غير مسموح به عند كثير من نقاد الشعر العرب ، كل ذلك يدعونا إلى الشك في صحة رواية الأبيات ، أو يجعلنا نظن مع الدكتور ابراهيم انيس أنها مصنوعة للتدليل على أن من كلام العرب قسماً لا هو بالشعر ولا هو بالنثر ، خضوعاً لمقتضيات القسمة العقلية ، وإذا صح هذا الظن فمن المؤكد عندي أن صانعيها لم يكن بصيراً بصناعة الشعر لما ذكرته من وقوعه في عدة محاذير .

على أننا لا نستبعد أن تكون الأمثلة القليلة المروية في هذه الباب من قبيل المحاولات الفردية التي لم يكتب لها حظ من التوفيق ، وربما كان يتغير هذا الحظ لو سار على هذه الطريقة شاعر فعل وتبعه شعراء ، أو لو عبّر الشاعر بهذه الطريقة عن تجربة شعورية أعمق مما فعل .

ومما يكن من أمر فإننا نرى أن ما في هذه الأبيات من مخالفات الوزن والتضمن كان بسبب من محتوى الأبيات ، فقد ترك الشاعر فكرته وشعوره يحيطان الحدود القائمة بين البيتين فاستباح التضمن ، كما ترك لفكرته وشعوره الحرية في اختيار القالب النغمي الذي يلائمها فاستباح الانتقال من المنسرح التام إلى مجزوء المنسرح ، ولا ريب أن قصر الجملة الموسيقية التي نغم عليها الشطر الأخير :

فخاب فيه أملي

كان ملائماً - ملاءمة حضورية - للشعور المباغت بالفاجعة ، وبالانقياس السريع والتخاذل ، اللذين أصابا الشاعر حين فجع في أخيه الودود ، أو المرجو وده ، وهذه الملاءمة بين الشكل ومحتواه خطوة مبكرة في الطريق إلى الهرمونية .

وتختلف الأيام على هذه المحاولة - إن صح أنها كانت محاولة - فإذا صداها يتردد في المشربيات والثلاثينات من هذا القرن ، فقد خرج عبد الرحمن شكري وإبراهيم المازني على الناس بشعر مترسل من القافية ، وهو شعر لا يسمعنا الطعن في صحة روايته أو في أنه كان محاولة فردية ، غير أننا لا نكاد نلمح وراء الترسل من القافية أو التزامها أحياناً في ثنايا الشعر المرسل عند شكري والمازني أية ضرورة فنية تدعو إلى هذا الترسل ، كتقديم مضمون جديد ، يحتاج التعبير عنه إلى تغيير الموسيقى ليم الإيحاء ، وليتم التآزر بين المضمون وموسيقاه ، فقد تتوالى الأبيات المشرة في أسلوب حكيم تقريرى ، غير مرتبط بمحدث أو بموقف يصفه الشاعر ، أو يستقطر منه الحكمة ، وإنما هو يعاني الموقف ، ويقاسي الحدث ، فترسب المعاناة والمقاساة في ذهنه مقررات عن الحياة ، فيصوغها قائلاً :

بلونا سهمة الأيام حتى	رأينا الشك يثبت باليقين
تقيم السخل في سبل الضواري	وتقضي للقوي على الضعيف
وتقفز ذلة المئري المفدى	وترحم كل جبار عنيف
وتسعد ذا الدهاء بما جناه	على صافي السريرة من دهاء

فهذه طائفة من الحكم التوالى يمكن التقديم فيها والتأخير ، وليس ثمة ارتباط خاص بين البيتين الثالث وما قبله حتى يتفق معه في القافية ، وإنما جاء هذا الاتفاق - كما جاء الترسل - عفواً بدون مبرر من محتوى القصيدة ، وقد يكون لهذه المحاولة قيمتها في الدلالة على تكرار الثورة على القافية ، وفي الدلالة على الرغبة في تنويع الأنغام الشعرية والتجديد فيها ، ولكنها تبقى - بعد ذلك - خطوة ضلت طريقها إلى الهرمونية .

وإلى جانب الحركات والمحاولات التجديدية في قوافي الشعر لم ينقطع تيار

الحركات والمحاولات التجديدية في أوزانه، ولقد رويت عن مهمل بن أبي ربيعة أبيات مطلعها :

يال بكر انشروا لي كليباً يال بكر أين أين الفرار
تلك شيبان تقول لبكر صرح الشر وبان السرار

ورويت عن طرفة قصيدة عدة أبياتها عشرون من هذا الوزن الذي اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه، ولم يجد الدكتور ابراهيم أنيس إلا ثلاث محاولات في شعر العصر الحديث كتبت على هذا البحر، ويمكن - كما قال الدكتور - أن يدرس ما ورد من نماذج هذا الوزن في ضوء بحر الرمل، ولقد أفرد لها العروضيون باباً خاصة إذ قالوا أنها من بحر قائم بنفسه سموه المديد، وسواء كانت هذه النماذج محاولات تستهدف تنويع الطرائق النغمية في ضوء بحر الرمل أو مستقلة قائمة بنفسها فهي لم تخرج في تاريخ الشعر العربي عن أن تكون محاولات فردية لم تجد استجابة عامة لدى الشعراء.

وإذا تركنا الجاهلية التي بدأت فيها هذه المحاولة وانتقلنا إلى العصر العباسي استمعنا أبا العتاهية يقول :

عتب ما للخيال خبريني وما لي ؟

ويقول :

للمنون دائراً ت يدرن صرفها
حق يلتقيننا واحداً فواحداً

مجدداً بذلك في الوزن والقافية جميعاً، فلما قيل له : لقد خالفت العروض، قال أنا أكبر من العروض.

وجاء العصر الحديث، فقال البارودي على وزن لم يعهده العروضيون :

املاً القدر واعص من نصح
وارو غلتي بأينة الفرع
فالفتى متى ذاقها انشرح

وقال شوقي على وزن لم يعرفه العروضيون يصف الحجر :

طال عليها القدم	فهي وجود هدم
قد وثدت في الصبا	وانبعثت في الهرم
بالغ فرعون في	كرمتها من كرم
أهرق عنقودها	تقدمة للصنم
خبأها كاهن	ناحية في الهرم

وجدد في الوزن والتقفية حين قال على لسان حماد في « مجنون ليل » :

يا نجد خذ بالزمام	ورحب
مر في ركاب الغمام	ليثرب
هذا الحسين الإمام	ابن النبي

وحين قال على لسان شرميون في « مصرع كليوباترا »

ملكتي دعي	هذه الفكر
جند رومة	يعبد البدر
في سبيلها	يركب القدر

أو على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف	من حرس القصر
معربد الخطو	من نشوة النصر
لا تسع الأرض	رجليه من كبر

على أن هذه الحركات التجديدية والمحاولات الفردية التي أسفرت عن أوزان أو تشكيلات جديدة.. جديرة أن ينسحب عليها ما أبدناه على موسيقى الشعر العربي من ملاحظة ، فهي جميعاً ذات طابع زخرفي ، والفارق بين إحداها والآخرى هو أولاً جودة الوحدة الزخرفية أو قدمها ، وهو ثانياً المساحة التي تشغلها هذه الوحدة أو تلك ، فقد تكون مساحة الوحدة شطراً ، وقد تكون عدة أبيات .

على أن حركات التجديد في القوافي والأوزان مها تباينت تسير في طريق باركه عروضيون عرب، فقد ذكر الدمنهوري على متن الكافي في الحاشية ص ١٦، والصبان في شرحه على منظومته : « إن بناء اللفظ العربي على وزن مخترع خارج عن مجور الشعر العربي لا يقدح في كونه شعراً، وقد نصر هذا المذهب الزنجشري في القسطاس ».

هذا هو فهم القدماء للفن ومسائله ، وهذه هي محاولاتهم التجديدية على اختلاف العصور ، تؤكد أنهم لا يرضون بتجديد الأوزان وتنجيرها ، ولئن كانت كل هذه الحركات والمحاولات تستهدف إضافة معزف أو معازف ينغم عليها الشعراء تجاريهم فهذا هدف كاف لتبرير هذه المحاولات ، ولكننا نرصد ما جميعها من زاوية واحدة هي مدى ما تضيفه هذه الحركات من إضافات هرمونية إلى موسيقى الشعر ، ولقد رأينا أن نصيبها جميعاً من هذه الهرمونية قليل ضئيل ، فهل ترى يزيد نصيب حركة الشعر الحر من هذه الهرمونية ؟ لا أملك اليوم - في هذا المجال - متسعاً للجواب عن هذا السؤال (١٣٢) .

الشعر الحر

زعمت فيما سلف ، تحت عنوان الهرمونية والشعر - أن الشعر الحر (في صورته المثلث النادرة) أقرب إلى تحقيق التآزر بين العناصر الشعرية ، ولقد كنت ألقى محاضرة في كلية دار العلوم (١٥ من أبريل ١٩٥٧ م) بعنوان الشعر الحر والشعر السيمفوني ، كما نشرت في مجلة الآداب بحثاً بعنوان السيمفونية والشعر الحديث (العدد ٥ السنة السابعة - مايو ١٩٥٩ م) فماذا أعني بهذه الصلة بين الشعر الحر والهرمونية أو الروح السيمفوني ؟

لقد أصبح معروفاً بعدما سلف من صفحات أن العمل الشعري يتألف من وثبات نفسية كبيرة ، وأن كل وثبة تتألف من دفعات شعورية صغيرة ، وأن لكل وثبة طابعها الشعوري العام ، كما أن لكل دفقة طابعها الشعوري الخاص ، فإذا كان الأمر كذلك فكيف تستطيع الموسيقى في الشعر متابعة هذا الفيض المتجدد من الدفعات والوثبات على امتداد القصيدة ، إن ذلك لا يتم بصورة فنية تآزرية ما لم تختلف الموسيقى باختلاف الوثبات والدفعات ، شأن الموسيقى التصويرية .

ولكن هل معنى هذا أن ننتقل من بحر هاديء ممتد إلى آخر سريع هدار ، ويتم هذا الانتقال من بيت إلى بيت ؟ إذن فلن تكون هناك وحدة موسيقية تنظم القصيدة ، ولقد تمخضت حركة المذهب الجديد التي قام بها شكري والمازني والعقاد ، وتابعهم في بعضها أبو شادي عن استحداث نوع من الشعر ، يجمع في القصيدة الواحدة ما يشاء الشاعر من بحور مختلفة ، وسموا هذا

اللون ملتقى البحور أو مجمع البحور ، غير أن هذه الحركة كان نصيبها الفشل الذريع ، لأنها كانت فيما أعتقد تطبيقاً خاطئاً لما تقرر من حاجة كل وثبة نفسية أو دفعة شعورية إلى التآزر مع الموسيقى الملائمة في وحدة هرمونية ، فالنفس حين تنتقل بين المشاهد المختلفة ، والأجواء المتباينة ، لا تنتقل بهذه السرعة المباشرة دائماً ، وبهذا القفز المشوّه الملموج ، إن الحواطر النفسية تتحول من الشعور إلى نقيضه حقاً ، ولكن بعد تمهيد وتدرج ، فإذا أردنا أن نتابع هذا التدرج بموسيقى الشعر فسنبكون بعيدين عن المنطق النفسي إذا كانت وسيلتنا هي الانتقال من بحر إلى آخر على هذا النحو الذي استحدثوه ثم هجروه .

إننا قد نستطيع مساوقة هذا التطور الشعوري بوساطة الشكل الجديد ، لأنه حركي متطور ، وليس ثابتاً ساكناً ، نحس فيه بأن كل كتلة منه مغلقة مقيدة ، ووسيلتنا إلى ذلك هي إعطاء الدفقة الكمّ الموسيقي الذي يكافئها تمام المكافأة ، والقافية التي تلائمها من الحروف الشديدة أو الرخوة ، المجهورة أو المهموسة ، وبهذا التلوين في الكم والقافية نعبر عن الصدى الشعوري للموقف تعبيراً موسيقياً ، وبهذا تتآزر العناصر الشعرية في وحدة تذكرنا بوحدة التعبير العضوي الذي دعا إليها الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشي .

ولهذا الشعر الحر أسس عروضية عامة ، لمس الذين تناولوه جانباً منها ، ولكنهم أغفلوا جانباً آخر هاماً منها ، ولا يسعني أن أبين ذلك إلا في ظل مثالين من الشعر الحر ، فلأبدأ بتقديمها وتحليلها تحليلاً عروضياً :

التمودج الأول من الشعر الحر (بحر الكامل الحر)

« هجم التتار » للشاعر صلاح عبد الصبور

هَجَمَ التَّتَارُ (متفاعلاً)

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار (متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً)

رجعت كتابنا مزقة وقد حسي النهار (متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً)

الراية السوداء والجرحى وقافلة موات (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)
والطبلُ الجوفاءُ والخطوُ
الذليلُ بلا التَّهَفَاتِ (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)
وأكفُ جنديٍّ يدقُّ على الحشَبِ (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)
لَحْنُ السَّغَبِ (متفاعِلن)
والبوقُ يَنْسِلُ في انبهارٍ (متفاعِلن متفاعِلن)
والأرضُ حارقةٌ كأنَّ (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)
النارَ في قرصٍ تدارُ
والأفقُ يختنقُ الغبارُ (متفاعِلن متفاعِلن)
وهناك مركبةٌ محطمةٌ تدورُ على الطريق (١٣٣)

(متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن)
النموذج الثاني من الشعر الحر (بحر الخفيف الحر)
من قصيدة «ثعلب الموت» للشاعر بدر شاكر السياب
كَمْ يَمُضُ الْفَوَادُ أَنْ يَصْبِحَ الْإِنْسَانُ صَيْدًا لَرَمِيَةِ الصِّيَادِ
فاعِلاتِن متفعِلن فاعِلاتِن فاعِلاتِن متفعِلن فاعِلاتِن
مِثْلَ أَيِّ الطَّيِّامِ أَيِّ الْعَصَافِيرِ ضَمِيحًا
فاعِلاتِن متفعِلن فاعِلاتِن فاعِلاتِن
قَابِعًا فِي ارْتِعَادَةِ الْخَوْفِ يَخْتَضُّ ارْتِياعًا لِأَنَّ ظِلًّا خَفِيحًا
فاعِلاتِن متفعِلن فاعِلاتِن فاعِلاتِن متفعِلن فاعِلاتِن
يَرْتَمِي ثُمَّ يَرْتَمِي فِي اتِّثَاوٍ
فاعِلاتِن متفعِلن فاعِلاتِن

ثعلبُ الموت ، فارسُ الموت ، عزرائيلُ يدنو ويشحذ النِّصْلَ آوِ
فاعِلاتِن متفعِلن فاعِلاتِن فاعِلاتِن متفعِلن فاعِلاتِن
مِنْهُ آوِ يَصْلُكُ أَسْنَانَهُ الْجَوْعَى وَيَرْنُو مَهْدَدًا يَا إِلَهِي

فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن
 ليت أن الحياة كانت فناء
 فاعلاتُن متفعِلن فاعلاتن
 واهذاباهُ إذ ترى أعينُ الأطفالِ هذا المهْدُ المستبِيعا
 فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن
 صابغا بالدماءِ كفيْنِه في عينيهِ نارُ وبين فكّيْنِه نارُ
 فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن
 كم تلوثُ أكفهُم واستجاروا
 فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن
 وهو يدنو كأنه احتَثَّ ريجا (١٣٤)
 فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن

الأسس العروضية للشعر الحر :

شاع بين المثقفين والدارسين أن الشعر الحر هو شعر التفعيلة ، ولما لم
 الأعلام التي أذاعت هذا الفهم قلم الشاعرة الناقدة فاذك الملائكة ، ولكن الحقيقة
 غير ذلك ، ولقد ناقشت الشاعرة الناقدة واعترفت بأن دراستها كانت مبكرة ،
 ومن ثم لم تكن علمية بالمعنى الصحيح .

وتقتضي الدراسة العلمية الوصفية للشعر الحر أن تضع النماذج المختلفة أمامنا
 ونحن نؤصل الأصول ، ونقعد القواعد ثم نخرج منها بالنتائج والقوانين .

ولو أننا أردنا تطبيق مبدأ « وحدة التفعيلة » على النموذج الذي حللناه لبدر
 شاكر السياب لما أمكن لأن القصيدة من بحر الخفيف الحر ، ونحن نعلم أن بحر
 الخفيف يتكون من هذه التفعيلات (فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن فاعلاتن
 مستفعِلن فاعلاتن) . والقاعدة المطردة في نماذج الشعر الحلي هي استخدام
 البحر بطريقة حرة ، والحرية هنا ذات معنى محدد ، هو أن الشاعر يأخذ في كل

مرة من البيت كمية موسيقية ثلاث دفعته الشعورية ، وقد يكون ما يأخذه في مرة قفعية ، وقد يكون عدة قفيعات ، فله الحرية في ذلك غير خاضع في هذا إلا لأذنه الموسيقية ولصوت مشاعره وانفعالاته ، فهي التي تتحكم وتنظم عملية التنعيم والتنويع .

ولإذن فالشعر الحر هو شعر البحور الحرة لا شعر التفعيلة الواحدة . كما أن الشعر الحر حر لأنه لا يلتزم بالقافية الموحدة أو المنوعة بتنويعات هندسية زخرفية ، إنه يستفيد منها عند الحاجة إليها بطريقة نطية أو غير نطية وفقاً لما تملي عليه طبيعة التجربة وطبيعته هو من قيم موسيقية خاصة . ويتفاوت الشعراء المحدثون في استخدام حرية الوزن والقافية تفاوتاً كبيراً ، فمنهم من يحسن استغلالهما في تحقيق عمل شعري موفق ، ومنهم من يقلّ حظه من التوفيق وليست ملاحظة هذا عمل العروضي ولكنه عمل الناقد الفني .

موسيقا الشعر بين ايدي العروضيين

خطوة الى عروض وصفيّ وظيفيّ

سيطرت على العروضيين العرب بعد الخليل والأخفش فكرة اعتبار العروض علماً معيارياً يتخذون منه معايير لإجازة شعر الشعراء أو للوقوف في وجه ما يقدمونه من شعر ، فلما قال أبو العتاهية :

عُتِبَ ما للخيالِ خبريني وما لي ؟

وجدوا موسيقاه مخالفة لمعاييرهم ، فقالوا له : لقد خرجت على العروض ولكنه كان أعق منهم فرد قائلاً : بل سبقت العروض .

وهذا الموقف على بساطته يصور لنا الصراع بين العروض وعمليات الإبداع الشعري . فالعروض والعروضيون يريدون التحكم في عمليات الإبداع الشعري ، ويبغون إجبار التجارب الشعرية على أن تُصَبَّ في قوالب ارتضوها ، وأن

تعزف على ألحان أو بحور اعتمدها . أما الشعراء فهم يريدون لعمليات الإبداع أن تتحرر من كل قيد سالف يحدّ من حرية الشاعر المبدع . إلا إذا كان الشاعر متعاطفاً مع هذا القيد ، فإنه حينئذ يتحول إلى تنظيم ضروري لازم لعملية الإبداع وتابع منها .

لم يكن من حق العروضيين أن يقفوا هذه الوقفة المعيارية ، وكان عليهم أن يلتزموا المنهج الوصفي ، الذي يحتم عليهم جمع المادة الشعرية من الرواة والدواوين ، ثم التثبت والتحقق من صحة نسبتها إلى شعرائها ، ثم النظر في البحور التي شاعت بين الشعراء وصارت مشتركة ، والتأصيل لهذه البحور ، باعتبارها حصيلة ما أسفرت عنه محاولات الشعراء على امتداد السنين ، ومحاولاتهم تنقيح التجارب الشعرية ، ثم كان عليهم أن يتركوا باب التجديد مفتوحاً لأية محاولة ، وكلما أسفرت حركة تجديدية عن قيم موسيقية جديدة أصالتها وقدرها ، وأضافوها إلى الرصيد العربي في موسيقا الشعر .

ويدهي أن المحاولات الفعلية لشعراء الجاهلية كانت أكثر بكثير من الست عشرة التي أسفرت عن بحور معروفة ، ولكن لم يكتب للكثير منها الانتشار والبقاء ، ومن ثم وجب ألا نلتفت إليها عند تأصيل الأصول العامة للشعر العربي ويجب النظر إلى تلك المحاولات على أنها محاولات فردية لم يحالفها الحظ ، أو لم تمكن لها الأذواق العربية فرصة الانتشار ، وأولى بها أن تدرس فيما يجب أن نسميه منذ الآن تاريخ موسيقا الشعر مثلاً .

وهذا المنهج الوصفي هو ما لم يلتزمه العروضيون العرب ، إذ لم يكتفوا بوقفهم المعيارية السابقة ، بل كانوا أيضاً يكتبون بالبيت الشاذّ المجهول النسبة إلى قائله ، فيقيمون عليه قواعد ويوصلون عليه أصولاً ، بل كان ثمة ما هو أدهى وأمرّ ، إذ لم يخلُ عنهم من شواهد صنعوها بأنفسهم حتى تستقيم لهم القاعدة كما تصوروها بعقولهم ، من خلال منهجهم المعيارى المنطقي الجاف ، ولهذا أصبح علم العروض معقداً رهيباً ، لا يجرؤ على التصدي له إلا ذوو الجكّد من المثقفين المتخصصين .

وتتأكد حاجتنا إلى انتهاج المنهج الوصفي (الذي ينتهجه كبار المتخصصين في الدراسات اللغوية والنحوية والعروضية في عصرنا) لأننا بحاجة إلى عروض وظيفي أيضاً ، ندرسه ليؤدّي وظيفة عملية هي إدراك موسيقات الشعر العربي الذي نفتح الدواوين فنقرؤه ، إذ ليس في الدواوين ذلك الشعر الشاذ والأوزان الناشئة ، التي صنعها العروضيون وأقاموا عليها بعض قواعدهم وأصولهم .

إن تركيزنا على دراسة الأوزان المستعملة التي كثر فيها الشعر ، وتنحيتنا للأوزان المهجورة ، التي ليس لها شواهد من الشعر العربي المروي والمدون عبر الأجيال الماضية ، جدير بأن يتيح لأذاننا الفرصة الكاملة لتلتقي بموسيقا الشعر العربي ، في جو بعيد عن تعقيدات العروضيين وإسرافهم ، وبهذا المنهج الوصفي تتحقق الغاية الوظيفية لدراسة العروض .

القيمة النغمية للزخافات والعلل :

يجمع دارسو الآداب في الشرق والغرب على أن الشعر العربي قد بلغ درجة لم يبلغها شعر آخر من حيث التزام أسس نغمية ثابتة ، ونظم إيقاعية حاسمة .

ومن جهة أخرى لم يكتف الشعراء العرب ، بثبات الأسس النغمية لشعرهم على هذا النحو الدقيق ، الذي يحقق من الإيقاع ما لا يحققه شعر آخر ، فزاد بعضهم تقسيماً إيقاعياً داخل البيت .

وزاد بعضهم فالزم نفسه في بعض قصائده ، بتكرار عدد من الأحرف والحركات قبل الروي أكثر مما يلزمه العروض به ، وذلك ما يُدعى لزوم ما لا يلزم ، ومن أمثلة ذلك قول أبي العلاء المعري :

إذا ما عراكمُ حادث فتحدثوا فان حديث القوم يُلُسي المصائباً
وحيدوا عن الأشياء خيفةً غيَّها فلم تجعل الذات إلا نصائباً
وما زالت الأيامُ وهي غوافلُ تسدّ سبهاً للنبيّة صائباً

فقد التزم الشاعر بتكرار هذا الصوت (صائباً) في قافية كل بيت ، مع أن

التقاليد الشعرية لا تلازمه بتكرار العاصد ، ولا بتكرار الهزمة ، ولكن الشاعر ألزم نفسه بذلك حرصاً على زيادة العناصر الموسيقية في القصيدة .

والحق أننا لو اعتبرنا ثبات الأسس النغمية ، وزيادة العناصر الموسيقية الإيقاعية ميزة "تمحمد دائماً للشعر العربي ، فاننا سنحكم على الزحافات والعلل بأنها هبوط عن مستوى رفيع ، وأنها خلل في بناء محكم ، وهذه هي النظرة التي نظر بها العروضيون العرب بعد الخليل بن أحمد إلى تلك الزحافات والعلل في غالب الأحوال .

غير أنه يمكن اعتبار إحكام البناء النغمي مدعاةً للعلل على نحو من الأنحاء ومدعاةً للتضييق على الشاعر بنحو من الأنحاء ، ومن ثم فإن بعض صور الخروج على البناء النغمي تكون ضرورة لإيجاد تنويع وتجديد ، في ظلّ وحدة نغمية لا يحيطها هذا التنويع ، بل يغنيها ويُذهب عنها الرتوب المؤدي إلى الملل أو التضييق .

وإذا كان لبعض الزحافات هذه القيمة النغمية إذ تُذهب العنت عن الشاعر حين تخرج به من ضيق النظام الصارم إلى سعة المباح السمع ، وإذا تُذهب العنت عن جمهور الشاعر ، حين تنقلهم من ملالة الرتوب إلى تشويق التنوع .. إذا كان لبعض الزحافات هذه القيمة فاننا لا نرفضها على إطلاقها ، ولا نقبلها على إطلاقها ، ولا بد من الوقوف أمام كل منها وقفة خاصة باعتبارها نغمة ، نصفي إليها في بحرها وقصيدتها ، لتبين مدى اتساقها أو نشوزها مع سائر النغم فما وسعه منها أن يحقق التنويع في ظل الوحدة العامة للإيقاع فهو مقبول ، وما لم يكن كذلك فهو مرفوض ، وقد لمح الخليل بن أحمد هذه القيمة النغمية للزحافات فقد قال ابن سلام الجمحي "إنه كان يستحسنها في الشعر إذ قلت في البيت والبيتين وشبه القليل من الزحاف بالقليل من الحول ، واللثغ الذي قد يشتهي القليل الخفيف منه في الجارية" (١٣٥) .

في دراستنا للعروض نعتد بالدرجة الأولى على طريقة الإنشاد الجماعي ،
والفردية للتفعيلات موقعة ومقطعة ، ثم للأبيات على وفق توقيع التفعيلات
وتقطيعها ، حرصاً على تربية الأذن الموسيقية ، وهو الكسب التربوي الذي
يمكن أن نخرج به من دراستنا العروض .

وثمة كسب علمي آخر يجب أن نحرص عليه، ولذا فقد كنا نبدي ملاحظتنا على الأوزان وصورها المختلفة ، وما هوذا مجموع الملاحظات العملية على بحر الهزج .

وليس الطالب أو الطالبة بحاجة إلى التذكير : بأننا اعتدنا أن نكتب قعبيات الأوزان في صورتها الصحيحة ، ونكتب تحت كل منها الحالات الأخرى الممكنة والجائزة لكل فعلية بعد دخول الزحافات الممكنة عليها ، حتى نبعث الطلاب بقدر الإمكان عن المصطلحات الحافة العقبة .

بحر الهزج

[illegible]

فالقى الظبي/ي' أذنيهِ وَمَسَّ الأرضَ قَرْنَاهُ
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
(ثم تقول في لوعة وصوت مخفوض وكأنما تحدث نفسها)
بروحي قيد/س' هل راحته ظبَاهُ الق/اع تهواه ؟
وهل يرثي / له الرثمُ ولا أرثي / لبلاه
(تسترسل في حديثها الأول)
علي فيه / من العشبِ بقايا صَبَّغَتْ قَافِ
رأى في جبه/دِه قيسٌ وفي عيني/ه ليلاه
فبيننا ه/و في الشوقِ وفي نشوة ذكراه
سحب الذئب/ من الوادي إلى الظبي/ فأرداه
تغدئ د/حشى الظبي غداة ما / تهناه
رماه قيد/س' في المقتل / لـ بالسهم / فأصماه

١ - الملاحظة الأولى :

من خلال منهجنا الوصفي تفتح دواوين الشعر العربي ، فلا تجد فيها بيتاً واحداً من بحر الهزج يتضمن ثلاث تفعيلات في كل شطر ، وكل ما روي من شعر في هذا البحر جاء على تفعيلتين في الشطر ، فمن أين تصور العروضيون أن البحر كان تاماً ثم جزء ؟ لا نوافق على هذا الفرض ، لأنه لم يرد لنا شعر معروف لشاعر يؤيده ، وثانياً لأن هذا البحر ذو وزن راقص غنائي ، وهو جدير أن يكون نشأ هكذا قليل التفعيلات منذ ولادته ، حتى يلائم جو الرقص الذي نشأ فيه .

٢ - الملاحظة الثانية :

هروض الهزج تكون صحيحة ابداً أحياناً نراها على صورة (مفاعيلن) وأحياناً على صورة (مفاعيل ') ولكن هذا لا يمنع أن نسميها صحيحة لأن هذا الزحاف غير لازم .

٢ - الملاحظة الثالثة :

ضرب الهزج (أي التفعيلة الأخيرة من البيت) تكون صحيحة دائماً إذا وقفنا عند ما روي من شعر عربي وما شاع وكثر فيه ، وهناك صورة أخرى وصفها العروضيون أو اعتمدوا فيها على أمثلة شاذة ، تقرر حذف السبب الأخير من التفعيلة حتى تصير (مفاعي) ونحن لا نعرف بهذه الصورة من خلال منهجنا الوصفي الوظيفي .

٤ - الملاحظة الرابعة :

يقرر كتاب (الباب) في هامش صفحة أربعة أنه « قد يشبه معصوب الوافر ، بالهزج . وقد عرفنا بالتحليل أن الهزج إذا اشبه فإنه يشبه بمجزوء الوافر المعصوب .

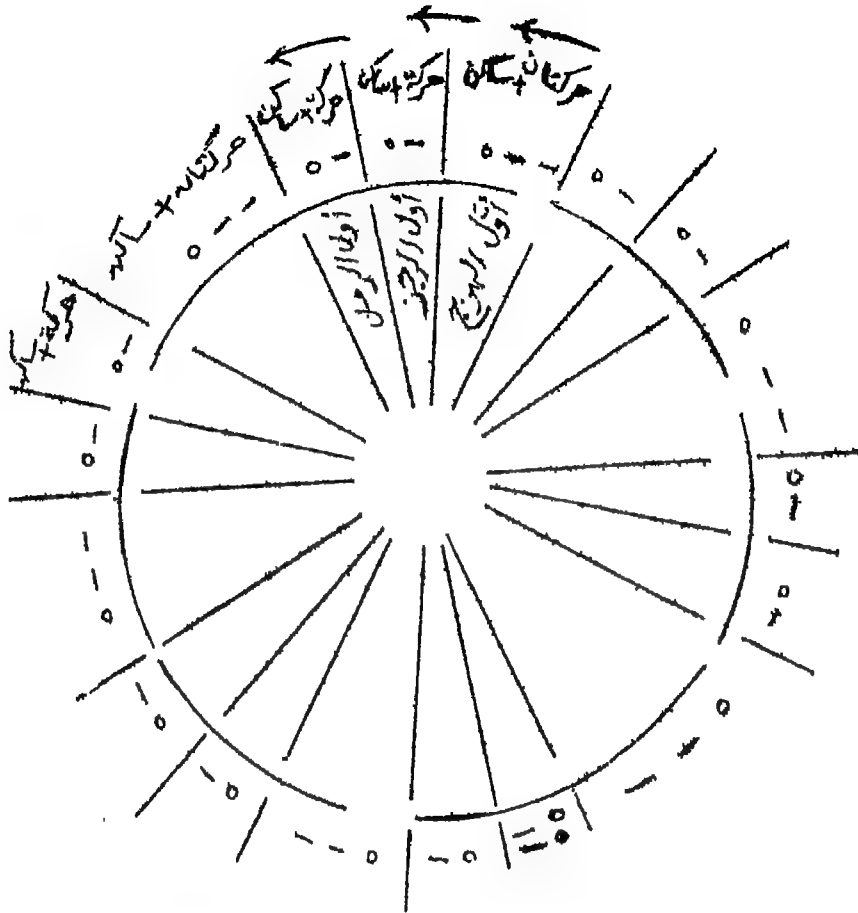
ه - تدعونا الملاحظة الأولى إلى التماس السبب إلى اعتبارهم هذا البحر مجزوءاً عن بحر تام ، والسبب هو ما يعرف بالدوائر ، وذلك ما يحتاج منا إلى وقفة لدراستها .

بحر الهزج في دوائر الخليل بن أحمد :

رأى الخليل بن أحمد بعقله الحصيف وخياله الواسع إمكان تقسيم بحور الشعر العربي خمسة أقسام ، كل قسم منها يُدعى دائرة ، وتشارك بحور كل دائرة في المقاطع الصوتية ، التي تتألف منها البحور ، مع اختلاف ترتيبها في بحرٍ عنه في بحر آخر .

فمثلاً رأى أن بحور الرجز والرمل والهزج تضمنها دائرة واحدة ، لأن تفعيلة الرجز (مستعلن) وهي مقطعان قصيران ومقطع متوسط ، وتفعيلة الرمل (فاعلاتن) وهي مقطعان قصيران بينهما مقطع متوسط ، وتفعيلة الهزج (مفاعيلن) وهي مقطعان قصيران بعد مقطع متوسط ، وهكذا تتألف كل من تفعيلات هذه البحور الثلاثة من مقطعين قصيرين وثالث متوسط مع اختلاف ترتيب هذه المقاطع .

وقد نشط خيال هذا العالم ، فتصور بحور كل قسم من الأقسام الخمسة يمكن



أن يرمز لها بدائرة تتعاقب على مدارها المقاطع الصوتية ، التي تتألف منها بحور هذا القسم أو هذه الدائرة ، وبهذا تصلح الدائرة لأن تكون رمزاً لكل بحر من بحورها ، مع اختلاف نقطة البدء في كل بحر عن غيره .

فمثلاً ، يسعنا أن نتصور الدائرة التي تجمع بحور الرجز والرمز والهزج ، الذي سبق في الرسم ، إذا استعضنا عن المقطع القصير بالرمز (-) وعن المقطع المتوسط بالرمز (- -) فعلى مدار هذه الدائرة يمكننا أن ندور مبتدئين من

أي مقطع قصير يتلوه آخر قصير وبذلك نقرأ (مستفعلن) ست مرات كما هو الحال في بحر الرجز .

كما يمكننا أن ندور مبتدئين من أي مقطع قصير يتلوه آخر متوسط ، وبذلك نقرأ (فاعلاتن) ست مرات ، وهذا هو حال الرمل في رأيهم ، كما يمكننا أن ندور مبتدئين من أي مقطع متوسط يتلوه مقطعان قصيران ، وبذلك نقرأ (مفاعيلن) ست مرات ، ومعروف أن مفاعيلن هي تفعيلة الهزج .

وتقضي الدائرة إذن بأن يكون بحر الهزج متألفاً من (مفاعيلن) مكررة ست مرات ، ولكن المادة الشعرية التي خلقها لنا الشعراء العرب تقول إن الهزج يتألف من تكرار تفعيلته أربع مرات ، فعلى حكم أيها ننزل ؟ أنزل على حكم الدائرة ؟ أم على حكم المادة الشعرية ؟

الحق أن منهجنا الوصفي يحسم هذا التردد حين يجعل للمادة الشعرية كل الحق في فصل الخطاب في هذا الخلاف ، فما تراه المادة الشعرية من أن بحر الهزج من أربع تفعيلات وليس من ست تفعيلات هو الحكم العلمي الصحيح ، أما ما يراه الخليل بن أحمد فهو محض افتراض ، يدل على ذكاء وخيال ممتازين ، ولكنه لا يسفر عن حقيقة علمية ، فيما يتصل بعدد تفعيلات بحر الهزج .

الوحدة العضوية للقصيدة

ليست القصيدة الممتازة مجموعة من العناصر يحاور بعضها بعضاً، ولكنها عمل شعري موحد، إن تعدد عناصره، وتنوع مشاعره، فهي جميعاً ترتد إلى خاطر واحد يهيمن على النص كله، ويلتشر فيه انتشار الأعصاب في البنية الحية.

ووحدة الخاطر الساري في النص يتمثل في وحدة الأثر الذي تتركه القصيدة من نفسك، بحيث يمكنك أن تحس بما لكل عنصر من قدرة على الإسهام بنصيبه في إحداث هذا الأثر الموحد، الذي تهدف القصيدة بشكلها وبمضمونها إلى نقله وتوصيله، من قلب الشاعر إلى قلوب متذوقي الشعر.

إن دراسة وحدة القصيدة هي في الوقت نفسه دراسة لكل العناصر الشعرية في أسمى حالاتها، أي في حالة أداء كل منها لوظيفتها العضوية، ولهذا فإننا نراك في حاجة إلى دراسة نقدية تطبيقية لقصيدة كاملة، لترى كيف تتجمع العناصر في وحدة عضوية متآزرة.

إليك هذه القصيدة للشاعر التونسي «أبي القاسم الشابي»، بعنوان «إرادة الحياة»:

«إذا الشعب يوماً أراد الحياة	فلا بد أن يستجيبَ القدرُ
ولا بُدَّ لليل أن ينجلي	ولا بد للقيد أن ينكسرُ
ومن لم يعانقهُ شوقُ الحياةِ	تبخرَ في جوّها واندر

فويل لمن لم تشقنه الحيا
كذلك قالت لي الكائنات
من صفعة العدم المنتصر
وحدثني روحها المستر

★

ودمدت الريح بين الفجاج
إذا ما طمحت إلى غاية
ولم أنجب وعور الشعاب
ومن لا يحب صعود الجبال
فمجت بقلبي دماء الشباب
وأطرفت أصفي لقصف الرعود
وفوق الجبال ، وتحت الشجر :
ركبت المتى ونسيت الحذر
ولا كبتة الذهب المستر
يعش أبد الدهر بين الحفر ،
وضجت بصدري رياح أخر
وعزف الرياح ، ووقع المطر

★

وقالت لي الأرض لما تساءلت : « يا أم هل تكرهين البشر ؟ » :
« أبارك في الناس أهل الطموح ، ومن يستلذ ركوب الخطر
والعن من لا يماشي الزمان ، ويقنع بالعيش ، عيش الحجر
هو الكون حي يحب الحياة ، ويحتقر الميت مها كبر
فلا الأفق يخضن ميت الطيور ، ولا النحل يلثم ميت الزهر
ولولا أمومة قلبي الرءوم لما ضمت الميت تلك الحفر
فويل لمن لم تشقنه الحياة من لعنة العدم المنتصر »

★

وفي ليلة من ليالي الخريف مشقلة بالأمس والضجر
سكرت بها من ضياء النجوم ، وغنت للحزن حق سكر
سالت الدجى : « هل تعيد الحياة ، لما أذبلته ، ربيع العمر ؟ »
فلم تتكلم شفاء الظلام ، ولم تترنم هذا رآي السحر

وقال لي الغابُ في رُقّةٍ حَبَبَةٍ مثلَ خَفَقِ الوترِ :
 « يَجِيءُ الشِّتَاءُ شتاءَ الضُّبابِ ، شتاءَ الثلوجِ ، شتاءَ المطرِ
 فينطفئُ السَّحَرُ ، سحرَ الفصونِ ، وسحرَ الزهورِ ، وسحرَ الثمرِ
 وسحرَ السماءِ الشَّجِيءِ الوديعِ ، وسحرَ المروجِ الشَّهِيءِ العَطِرِ
 وتَهْوِي الفصونُ وأوراقها ، وأزهارُ مهدٍ حبيبٍ نَصِرَ
 وتلهو بها الريحُ في كلِّ وادٍ ، ويدفئُها السَّيْلُ أنثى عَبرَ
 ويفنى الجميعُ كحلْمٍ بديعٍ تالتٍ في مهجَةٍ واندثر
 وتبقى البذورُ التي حُمِلَتْ ذَخِيرَةً عُمرٍ جليلٍ غَبرَ
 وذكري فصولٍ ، ورؤيا حياةٍ ، وأشباحَ دُنيا تلاشتْ زُمَرُ
 مُعَانِقَةٍ - وهي تحتَ الضبابِ ، وتحتَ الثلوجِ ، وتحتَ المدرِ -
 لِطَيَفِ الحَيَاةِ الذي لَا يُمَلُّ وقلبِ الرِّبْعِ الشَّدِيءِ الخَضِرِ
 وحالمةٍ بأغاني الطيورِ . ، وعطرِ الزهورِ ، وطعمِ الثمرِ . »

★

ويتشي الزمانُ ، فتنمو صروفٌ ، وتذوي صروفٌ ، وتحيا آخرُ
 وتصبح أحلامُها يَفْقَظَةً ، مُوشَعَةً بِمُؤَمِّضِ السَّحَرِ
 تسائلُ : أين ضبابُ الصُّباحِ ، وسحرُ المساءِ ، وضوءُ القمرِ ؟
 وأسرابُ ذاكِ الفَرَّاشِ الأنيقِ ، ونحلٌ يُغَنِّي ، وغيمٌ يمرُ ؟
 وأين الأشعةُ والكائناتُ ؟ وأين الحَيَاةُ التي أنتظرُ ؟
 ظمئتُ إلى النورِ فوقَ الفصونِ ، ظمئتُ إلى الظلِّ تحتَ الشجرِ
 ظمئتُ إلى النبعِ بينَ المروجِ ، يُغَنِّي ويرقصُ فوقَ الزهرِ
 ظمئتُ إلى نغماتِ الطيورِ ، وهمسِ النسيمِ ، ولحنِ المطرِ ؟
 ظمئتُ إلى الكونِ ! أين الوجودُ وأنى أرى العالمَ المنتظرَ ؟

★

وما هو إلا كخفقِ الجناحِ حتى نَمَا شوقُها وانتصر
فصدّعتِ الأرضَ من فوقها ، وأبصرتِ الكونَ عذب الصور
وجاء الريحُ بأنغامه ، وأحلامه ، وصباه العطر
وقبلها قبلاً في الشفاءِ تعيد الشَّبَابَ الذي قد غبر
وقال لها : قد مُنحتِ الحياةَ ، وخلدتِ في نَسلكِ المدّخر
وبارككِ النورُ ، فاستقبلي شَبَابَ الحياةِ وخِصْبَ العمرِ
ومن تعبدُ النورَ أحلامه يباركهُ النورُ أتى ظهر
إليكِ الفضاءَ ، إليكِ الضياءَ ، إليكِ الثرى الحالمَ المزدهرُ
إليكِ الجمالَ الذي لا يَبِيدُ ، إليكِ الوجودَ الرحيبَ النضر
فبيدي كما شئتِ فوق الحقولِ ، بجلو الثمارِ وغضّ الزهر
وناجي النسيمَ وناجي الغيومَ ، وناجي النجومَ ، وناجي القمر
وناجي الحياةَ وأشواقها ، وفتنةَ هذا الوجودِ الأغر ،

*

وشَفّ الدّجَى عن جمالٍ عميقٍ ، يَشُبُّ الخيالَ ، ويُذكي الفكرَ
وُمدَّ على الكونِ سحرٌ غريبٌ ، يُصَرِّفه ساحرٌ مقتدر
وضاءتِ شموعُ النجومِ الوضاءَ ، وضاعَ البُخُورُ ، بَخُورُ الزَّهر
ورفرف روحٌ غريبُ الجمالِ ، بأجنحةٍ من ضياءِ القمر
ورنَّ نَشِيدُ الحياةِ المقدسِ في هيكلٍ حالمٍ قد سحر
وأعلنَ في الكونِ أن الطموحَ لَيبُ الحياةِ ، وروحَ الظَّفَرِ

*

إذا طَمَحَتِ للحياةِ النفوسُ فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرُ

هذه هي القصيدة ، ومن القراء من يقرأها .. فيخرج معجباً بمطعمها الرائع
الذي رددته الجماهير العربية لما فيه من حماسة وقوة وحكمة ، أو يقف مفتوناً

بختامها الذي يصلح أن يكون مثلاً سياراً، أو تراه مأخوذاً بجبال بيت، أعجبته فيه كلمات عذبة وشيقة، أو صورة متقنة أنيقة، مثل هذا القارئ يبحث عن «بيت القصيد»، فيما يقرأ من شعر.

ولكننا نريدك إذا قرأت قصيدة أن تبحث فيها عن الخاطر الواحد الساري فيها جميعاً، كما تسري العصاراة في كل أجزاء الشجرة العظيمة، إنك إذا التقطت هذا الخاطر استطعت أن ترد إليه كل العناصر الشعرية في القصيدة من عاطفة وفكر وصور وكلمات وموسيقى، لأنها جميعاً تتعاون على ترك أثر موحد في نفسك لا مجموعة من التأثيرات المنباعدة.

والخاطر الساري في هذه القصيدة هو «إيمان الشاعر بأن الحياة تتحقق لمن يريد الحياة، ويحبها، ويطمع إليها»، وكل عناصر القصيدة تتآزر مع هذا الخاطر كما سترى في الوقفات السريعة التالية:

العاطفة:

يتعاطف الشاعر مع ذلك الخاطر الساري، فيشعر بالتفاؤل، ويكون التفاؤل هو العاطفة السائدة في النص كله، وحققاً قد نجد الشاعر في بعض الأبيات يشك في عودة الحياة إلى ما ذبل ومات من الأشياء:

سألتُ الدَّجَى :- «هل تعيدُ الحياةُ»، لما أذبلته، ربيعُ العُمرِ،

فلمْ تتكلمْ شفاهُ الظلامِ، ولمْ تترنمْ عذارى السَّحَرِ

ولكن ليس هذا الشك إلا تمهيداً لتفاؤل جارف يأتي على لسان الغاب بأن إرادة الحياة تلتصر دائماً.

الأفكار:

وفي ظل ذلك الخاطر الساري والعاطفة المتفائلة نظر الشاعر إلى الشعوب، فرآها تحقق حياة العزة والكرامة حين تريدها، ثم تسمع الشاعر إلى دمدمة الرياح، فوجدتها - بالطموح - تجتاز الشعاب واللهيب وتصد الجبال، ثم أدار

الشاعر الحوار مع الأرض ، فعرف أنها تبارك الطامحين ، وتلعن القانعين ، وتلفته إلى أن هذا هو قانون الكون ، يشهد على ذلك الأفق الرحيب والنحل الضئيل .

المقطوعات الثلاث الأولى من القصيدة تؤكد - إذن - هذا الخاطر وتوسع مجاله ، ولكن هل يقف الشاعر عند هذا الحد ؟ هل يكتفي الشاعر باتساع مجال رؤيته حتى يشمل الكون والآفاق ؟ كلا ! فلو فعل لكانت التجربة - كما أحسها هو وعاشها - مبتورة ، لأن الشابي عميق الشعور بالحياة ولهذا لا يكتفي « باتساع » مجال رؤيته ، حتى يضم إليه « عمق » هذا المجال أيضاً .

ولكي يظهر الخاطر الساري في القصيدة في أعماق صورة يقف بنا الشاعر في بقية القصيدة أمام قصة « البذور » التي تمثل إرادة الحياة المنتصرة ، فهذا الغاب قد قضى عليه الشتاء ، وأطفأ سعوره ، ومزق أغصانه وأوراقه وأزهاره ، فعشت بها الريح في كل واد ، وجرفها السيل ، حتى فنيت فلم يبق منها شيء ... اللهم إلا « البذور » لأنها تحمل إرادة الحياة ، تحلم بها في كل صورها الفاتنة ، وتشتاق إليها ، حتى إذا غما شوقها استطاعت أن تشق التربة من فوقها ، وأن تبصر الكون من حولها ، وأن تتلقى قبلات الربيع على شفاها ، لقد انتصرت فيها إرادة الحياة !

وبهذا يزداد الخاطر الساري عمقاً ، ويحق للشاعر حينئذ أن يختم القصيدة بمثل ما بدأها به ، فقد تمت الدورة بدءاً وختاماً ، وأكتملت الرؤية عمقاً واتساعاً .

الصور :

وفي ظل هذا الاندماج بين الخاطر الساري والعاطفة والأفكار تؤدي الصور وظيفتها العضوية . فترى الكثرة والوفرة في الصور المشرقة وهذا ما تجده ، مثلاً ، في قول الربيع للنباتات الجديدة :

إليكِ الفضاء ، إليكِ الضياء ، إليكِ الثرى الحالم المزهـر
إليكِ الجمال الذي لا يبـيد ، إليكِ الوجود الرحيب المزهـر

فبيدي كما شئت فوق الحقول ، بجوار الثار وغض الزهر
... وتاجي الحياة وأشواقها ، وفتنة هذا قلب الوجود الأغر
وترى الشاعر قد يصور ليلاً ثقيلاً الوطأة على النفس لما يحمله من أمى وضجر ،
ليلاً ليس فيه بارقة أمل غير النجوم :

وفي ليلة من ليالي الخريف مُثَقِّلَةً بالأسى والضجر
سكرت بها من ضياء النجوم ، وغنيت للحزن حتى سكر
ثم تضي الأبيات وتتوالى فتجد الشاعر يصور ليلاً يشف عن جمال هميق
تضيئه شموع النجوم ، ويضوع فيه البخور والعطور ، وترفرف فيه روح ذات
أجنعة من ضياء القمر :

ومثف الدجى عن جمال هميق ، يشب الخيال ، ويذكى الفكر
ومد على الكون سحر غريب ، يُصرفه ساحر مقتدر
وضاءت شموع النجوم الوضاء ، وضاع البخور بخور الزهر
ورفرف روح غريب الجلال ، بأجنعة من ضياء القمر

ولا عجب في اختلاف الصورة بين هذه الأبيات وسابقتها ، ف وراء الصورة
الأولى شك أدنى إلى الإحساس بالضجر والظلمة ، و وراء الصورة الثانية تفاؤل
بمعد سماع الشاعر قصة « البذور » أدنى إلى الإحساس الطليق بجمال الدجى
وسحر الكون ، اختلفت الحالة النفسية ف اختلفت الصورة ، وكان في هذا كله
تأكيد للوحدة بين الخاطر الساري ، والعاطفة ، والفكرة ، والصور .

الكلمات :

إن الكلمات لتوحي بهذا الخاطر وبإخلاص الشاعر له ، فهو مثلاً عندما
يتمرض للذين لا يحملون إرادة الحياة والشوق إليها يستعمل كلمتي الصفع واللعة
« صفعه العدم » و « لعة العدم » وهو مثلاً حين يعبر عن شق البذور للتربة والجليد
والحجارة التي تعملوها يقول :

فصدعت الأرض من فوقها وأبصرت الكون عذب الصور
فالتصديع بمعناه، وبحروفه القوية يوحى بالجهد الجبار الذي قامت به البذور
الحية... وهكذا تقوم الكلمات بوظيفتها في نقل الخاطر الساري وما يتأزر معه
من عناصر شعرية .

الموسيقى الخارجية والداخلية :

الخارجية :

إرادة الحياة قوية دفءة ، ولو تأملت موسيقى البحر المتقارب : (فعولن
فعولن فعولن فعولن ..) لوجدتها منتظمة متحدرة ، حتى كأن موسيقى القصيدة
نبض منتظم يدل على الصعلة والقوة ، ويظل انتظام النبض في كل بيت سارياً
حتى تصل إلى قافيته ، فتجد حرف الراء الساكن يؤكد بحرسه الواضح قسوة
الحياة وانتصارها .

الداخلية :

وكثيراً ما تجد الأبيات تضيف ألواناً من الموسيقى إلى ما سبق من موسيقى
البحر والقافية ، وأظهر هذه الألوان ما تسمعه في تكرار بعض الحروف أو
الكلمات ، وفي التوازن بين العبارات ، واستمع إلى تلك الموسيقى مثلاً في بيتين
أولهما يصور قدوم الشتاء الذي يهدد البذور ، وثانيهما يصور الربيع الذي كان
لهذه البذور :

يحىء الشتاء ، شتاء الضباب ، شتاء الثلوج ، شتاء المطر

فينطفئ السحر ، سحر الفصول ، وسحر الزهور ، وسحر الثمر

فحرف « الشين » المتكرر في البيت الأول يساعد على إشاعة الشعور بحو
الشتاء وموسيقاه الصاخبة ، ولم تقف « الشين » وحدها لتصخب ، فقد شاركتها ..
« الجيم والضاد » في هذا الصخب .

وحرف « السين » المتكرر في البيت الثاني يساعد على الاستماع بهمس الربيع

وموسيقاه الرقيقة ، ولم تقف .. السين ، وحدها لتعزف ، فقد عزفت معها
حروف « الفاء والحاء والهاء » لحنًا هادئًا رقيقًا .

وكثيراً ما يستحدث الشاعر قافية داخلية تجعل توازن العبارات أكثر تنغيمًا
ولإيقاعاً :

وناجي النسيم ، وناجي الفيوم ، وناجي النجوم ، وناجي القمر
فهذا الإيقاع خير لحن يعزفه الربيع ليعبر عن فرحته بعودة الحياة وانتصارها
في النبات الجديد .

على أن من الموسيقى ما هو أخفى من هذا ديبياً ، وأكثر اتحاداً مع العاطفة
السارية في النص . وتلك هي الموسيقى النفسية التي تحس بها في المقطوعات الثلاث
الأولى قوية هادرة ، عنيفة عالية . فإذا ما بدأ الشاعر يتبع البذور في رحلتها
الخالدة - ما خلدت الأرض - رأيت الموسيقى النفسية هادئة كامنّة كأنها تحبس
أنفاسها . حتى تنتفض بعد انتصار البذور في نغم عال يذكرك بعلو النغم في
مطلع القصيدة .

وهكذا ترى العناصر الشعرية متآزرة في وحدة عضوية ، تحس معها أنك
أمام فرقة موسيقية متعددة المعازف ، ولكن ما تسمعه من أنغامها متألف للحن
موحد التأثير .

في المسرحية الشعرية وعناصر بنائها

عرف النصف الثاني من القرن الماضي عدة محاولات ، لتأليف مسرحيات شعرية ، وذلك ما لم يكن لتاريخ الشعر العربي به عهد في عصوره المختلفة ، على أن هذه المحاولات لم يتح لها أن تصل إلى مستوى جيد قبل أحمد شوقي ، الذي قدم للمسرح ست مسرحيات شعرية منها « عنتره » .

عرض لموضوع عنتره :

موضوع هذه المسرحية قصة عنتره بن شداد وابنة عمه عبلة بنت مالك العبسي كما روتها كتب الأدب العربي وكما تصورهما أحمد شوقي ، وقد بناها الشاعر على أربعة فصول أوجز القول في أحداثها :

يصور الفصل الأول بعض سمات الحياة البدوية الجاهلية في نجد ، ونرى في هذا الفصل (عنتره) شاكياً هواه ، و (صخر) الفتى الوسيم الممجب بوسامته ساعياً إلى خطبة عبلة ، التي تحب عنتره ، أما صخر فتهواه فتاة أخرى هي (فاجية) ، ونرى اللصوص يغيرون على الحمي ، وتستغيث عبلة فيسارع عنتره إلى نجدها واستنقاذها من أيديهم ، ويشكو لها هواه ، ونرى أحد العبيد ومعه نسور وأشبال مما اصطاده عنتره ، وفي ختام هذا الفصل يلتقي عنتره وصخر ، ويدور بينهما حوار ينتهي بفرار صخر .

وفي الفصل الثاني يخطب صخر عبلة ، ولكن أباهما يشترط رأس عنتره مهرآ لابنته ، ويعد صخر بتقديم هذا المهر الهائل ..

وفي الفصل الثالث نرى عنزة في مناجاة مع عبلة ، ولكنه يرى في عينيها صورة عبيد يريدان اغتياله ، فيصبح فيها ، فيسقط أحدهما ميتاً ويفر الآخر ، وهذا نظن أن العوائق بين الحبيبين قد زالت غير أننا لا نلبث حق نرى منافساً آخر خطيراً لعنزة هو « ضرغام » وهو بطل فارس يعرف قدر الأبطال الفوارس ، ولهذا فهو يغضب ويلوم أبا عبلة حين يطلب منه رأس عنزة مهراً ، ويلتقي ضرغام وعنزة ، ويتكاشفان ثم يتحان إلى عبلة ، وينتهي المنظر الأول من هذا الفصل بغارة على الحي ، كما ينتهي المنظر الثاني منه بقتل ضرغام ورسم قائد الفرس .

وفي الفصل الرابع نرى أن صخر أنجح في الحيلولة بين الحبيبين ، فقد أقيمت الأفراح في حي بني عامر بمناسبة زفاف عبلة إليه ، ولكن عنزة يكون قد دبر الأمر ، فيأمر فتزف (فاجية) إلى صخر ، ويزف هو إلى عبلة بعد أن يبارز طائفة من الأبطال ويتغلب عليهم واحداً واحداً . وتنتهي المسرحية بزواج صخر وفاجية وزواج عنزة وعبلة .

والآن بعد أن عرفنا موضوع المسرحية نستطيع أن نقف أمام أحد مشاهدنا ، لنرى في ظله مفهوم البناء المسرحي وعناصره .

فاجية :

تَخِيْمَتُكَ الْحَمْرَاءُ يَا
تَصْلُحُ أَنْ يَسْكُنَهَا
عَبْلَ لَعْمَرِي فَاخِرَهُ
عَقَائِلُ الْمَبَاذِرَهُ

فتاة :

مُتَعَتِّ يَا أُخْتُ يَا
وَعَاشَ أَهْلُوكِ رِعَاشَ مَالِكِ
وَلَا تَزَالُ عَامِرَةً
وَعَشْتَ فِي بَيْتِكَ يَا عَبْلُ الْمَدَى
مَعَ رَجُلٍ كَأَنَّهُ لَيْثُ الْوَعَى

صخر :

بَلْ رَجُلٍ كَأَنَّهُ بَدْرُ الدَّجَى

عبلة :

بدرُ الدجى؟ لا، ليس ذاك بغيتي
إن كان في الأسرارِ باتَ عندها
البدرُ في بيضٍ لياليهٍ معي
صخر :

نحن الغواني حَسْبُنَا بدرُ السما
أو في الكرى على المضاجعِ انحنى
ماذا تريدن إذن ؟

عبلة :

أريدُ أجَلاداً شديدةَ القُوى
وساعداً خشناً كجُلُمودِ الصفا
صخر :

لَيْثَ الشَّرى

عبلة :

وسِخْنَةً كأنما قد 'فَلَبَّتْ'
تريدُ أن تسخرَ منْ عنترةٍ ؟
إن كنتِ كالفتيانِ فامضِ لِإِقِهِ
صخر :

على هَبَابِ القدرِ وجهاً وقفاً

عبلة :

لَمْ لا تقولينِ أَلَقَ حَيَّةَ الصفا
خَلَّكَ مِنْهُ صخرٌ، لا تَقْلَسْ بِهِ
صخر :

بَيْنَ كَفَى يا صخرُ تعريضاً كفى

الحقُّ أَنِي يا بِنَا
سَمْتُ مِنْ عَنْتَرَةٍ
وَمِنْ حَدِيثِ بِأَسِهِ
وَفْتَنَةِ الْبَدْوِ بِهِ

أَنَا أَلَاقِيهِ ؟ أَمْجَنُوتِ أَنَا ؟
أَوْ أَسَدَ الصَّحْرَاءِ أَوْ ذُنُبَ الْفَلَا ؟
لَا تَنْتَزِنِ صَخْرُ، بِفَارِسِ الْوَعَى

تَ عَبَسَ خَانِي الصَّبَرِ
وَمِنْ ثَنَائِهِ الْعَطِرِ
وَمِنْ نَعْوَتِهِ الْأُخْرِ
وَشَأْنِهِ بَيْنَ الْحَصَرِ

أَكَلُ ذَنْبٍ رَيْبُهُ وَشَبَعُهُ مِنَ الْبَشَرِ
وَكُلُّ لَيْثٍ فَاتِكُ وَكُلُّ حَيَّةٍ ذَكَرُ
وَكُلُّ سَيْلٍ لَمْ يَدَعْ وَكُلُّ رِيحٍ لَمْ كَذَرَ
عِنْدَ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ كَأَنَّ لَهُ خَطَرُ ؟

عبلة :

خَلَيْنَ صَخْرًا دَعْنَهُ قَدْ قَتَلَ الْفَقْرَ الْحَسَدُ
اسْتَمَنَ شَاةَ عَامِرٍ مَاذَا تَقُولُ فِي الْأَسَدِ ؟

صخر :

شَاةُ أَنَا يَا بَنَاتَ عَبَسٍ احْسَبْنِي الشَّاةَ مَا يَضُرُّ
فِي الشَّاةِ - وَاللَّهِ - كُلُّ خَيْرٍ وَلَيْسَ فِيهَا أَدَى وَشَرٌّ
مِزَاجُهُمَا هَادِيٌّ لَطِيفٌ وَشَكْلُهَا رَائِقٌ يَسُرُّ

عبلة (ضاحكة) :

اضْحَكْنَ يَا بَنَاتُ الْعَامِرِ شَاةُ

(ثم إلى صخر) بَسْ بَسْ تَعَالَى بَسْ بَسْ

أُخْرَى : هَسْ شَاةَ عَامِرٍ هَسْ

أُخَذِي كُلِّي مِنْ تَرْمِسِي

شَهِدَ اللَّهُ قَدْ أَسَأْتُ فَبُهِمًا

صخر :

نَحْنُ ؟ بَلْ أَنْتَ قَدْ أَسَأْتَ مَقَالًا

عبلة :

صخر :

مَا الَّذِي قُلْتَ ؟

عبلة :

قُلْتَ مَا قِيَمَةُ الْبَاءِ سِ، وَصَغُرْتَ عِنْدَنَا الْأَبْطَالَا

صخر :

إِنَّمَا قُلْتُ تَأْخُذُ الذَّنْبَةَ الذُّدَّ مَبُوتُوعَطَى اللِّبَاءِ الرِّثْبَالَا*)
وَابْنَةُ النَّاسِ لِابْنِهِمْ فَقَدِيمًا مَخَّرَ اللَّهُ لِلنَّسَاءِ الرِّجَالَا

عبلة :

لَا تُرِيدُ الرِّجَالَ يَا صَخْرُ إِلَّا جَبْنَاءَ أَذَلَّةٍ أَنْذَالَا

صخر :

بَلْ أُرِيدُ الْحَيَاةَ خَيْرًا وَسَلَامًا لَيْسَ شَرًّا سَيِّئُهَا وَقْتَالَا
أُرِيدُ الْجَمَالَ لِهَذَا الْجَمَالِ وَأُبْغِي الشَّبَابَ لِهَذَا الشَّبَابِ
وَيَحْزُنُنِي أَنْ تَرَفَّ الظُّبَابُ إِلَى أَسَدِ الْغَابِ أَوْ لِلذَّنَابِ
وَأَنْ تُحْمَلَ امْرَأَةٌ كَالشَّمَاعِ عَرُوسًا إِلَى رَجُلٍ كَالْهَبَابِ
وَفِي الْبَيْدِ كُلُّ فَيٍّ كَالسَّرَاجِ إِذَا أَظْلَمَ اللَّيْلُ أَوْ كَالشَّهَابِ

عبلة :

جَمِيلٌ وَلَيْسَ بِجَامِي الْبُيُوتِ وَلَا مَانِعٍ مِنْ يَدِ مَالَةٍ
إِذَا مَا عَوَى الْكَلْبُ ضَلَّ السَّلَاحُ وَبَلَّ مِنْ الْخُوفِ سُرُوَالَهُ
يَجُودُ بِزَوْجَتِهِ لِلْمُغِيرِ وَيَرْمِي إِلَى الذَّنْبِ أَطْفَالَهُ

صخر : ومن تعنين يا عبل ؟

عبلة :

لَقَدْ أَسْرَفْتَ فِي التَّعْرِيدِ وَمَنْ يَا صَخْرُ مِنْ تَعْنِي؟
ضِرٌّ بِاللَّيْثِ وَفِي الطَّعْنِ

(تسمع ضجة وأصوات استغاثة من ناحية الخيام)

عبلة :

وَيْحَ جِيرَانِي وَوَيْحِي صَرَخَاتُ وَصَفِيرُ

* لعل الصحيح لهوياً « ونعطي لباء الرثبالا » أي للأسد أثناء نهبي به أحق وأولى .

وهلى الخيماتِ أشبا ح وأقدامٌ تدورُ
أثرى قد نزل اللّ ص بعَبَسِ والمغيرُ ؟
صخر :

الحياةَ الحياهُ النجاةَ النجاء
الفرارَ الفرارُ القفارَ القفار (١٣٦)

(يفر الجمع من هنا ومن هناك وتبقى عبلة وحدها
فتخرج إليها من الخيمة الخادمة سعاد)

عناصر البناء المسرحي :

يقوم البناء المسرحي على الموضوع ، والشخصيات ، والحوار ، وهذه هي
العناصر الأساسية المتصلة بالنص المقروء للمسرحية ، على أن المسرحية تكتب
دائماً لتمثل لا لتقرأ فحسب ، ومن ثم فإن هناك عناصر مساعدة خارجية هي
المسرح والممثل ، وما يحتاج إليه المسرح من مناظر وإضاءة مثلاً ، وما يحتاج
إليه الممثل من أزياء وأقنعة مثلاً مما يساعد على تجسيم ما يصوره الكاتب ويبعث
فيه الحياة والحركة على المسرح ، على أننا لن نعنى بغير العناصر الذاتية
للمسرحية .

الموضوع (أو الحكاية أو الحدث) :

هو الفكرة أو القصة التي تعالجها المسرحية بما ترضه من أحداث ، وما يقوم
بها من شخصيات ، وما يجري فيها من حوار ، وقد سبق أن عرضنا عليك
موضوع مسرحية « عنزة » ، ولعلك لاحظت مبالغة مثلاً في تصوير قوة عنزة
إذ يموت عبد من صرخة لعنزة ، وهذا ما ينبغي تجنبه حتى تكون الأحداث
منطقية ومعقولة ، 'تقنع بواقعتها' .

وقد قسم المؤلف الأحداث إلى أربعة فصول تختلف في المكان ، فبعضها في مضارب بني عبس ، وبعضها في حي بني هاجر ، أو تختلف في الزمان فبين بعضها أيام ، وبين بعضها شهور ، ثم يتكون الفصل من منظر واحد أو اثنين ، فقد تقع الحوادث خارج الخيام أو داخلها ، وقد تكون الحوادث قبل معركة أو بعدها ، وكل هذا يستدعي تغيير المنظر ، وأخيراً يتكون المنظر من العديد من المشاهد التي قد تتجاوز العشرين ، تبعاً لتغير الشخصيات أو الحوادث على المسرح .

الشخصيات :

تتصف الشخصيات في داخل المسرحية بصفات تتحقق في كل عمل مسرحي جيد ، وأهم هذه الصفات ألا تفقد كل شخصية صلتها بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه ، وألا يفرض المؤلف نفسه عليها فتتحول إلى أبواق تنطق بأفكار المؤلف ، أو دُمى يحرّكها إصبعه ، ويستطيع المؤلف أن يبت أفكاره بطريقة خفية غير مباشرة حتى يشعر بأن شخصياته تتصرف بحرية وبطريقة طبيعية تلقائية ، كذلك تتصف الشخصية بالوحدة ، بمعنى أن كل ما يصدر عنها من قول أو عمل يمكن تفسيره في ضوء المنطق الخاص لهذه الشخصية ، وتتصف الشخصيات في مجموعها بالتنوع والتفاعل والصراع ، إذ لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها ، أو من شخصيات غير متفاعلة ، فمن صور التفاعل تتولد بنية المسرحية ، والشخصيات في المسرحية الفنية تدل على « معنى إنساني » يصلح أن يشاهده كل إنسان مع اختلاف الأمكنة والأزمنة بالرغم من أن المؤلف قد صورها في مكان وزمان معينين حتى يعطيها طابعها الواقعي ، وآخر ما نذكره من صفات الشخصية المسرحية هو أن المؤلف يبرز كلا منها منفرداً بخصائصه الجسدية والنفسية والاجتماعية .

ولورجعت إلى المشهد الذي سقنساه لك من « عنتره » لرأيت « صخرأ » مثالاً للشباب الجميل الجبان الذي يعجب بجماله ويبرر جبنه . وهو مثال نصطدم بمثله في كل عصر وفي كل بيئة ، ولهذا فهو متصل بالعالم الحقيقي ، ويدل على معنى

إنساني عام ، ألا تراء يقدم نفسه بقوله :

بل رجلٌ كأنه بَذَرُ الدَّجَى ؟

ثم ألا تراء لا يبالي أن تشبّهه عبلة بالشاة ، فهذا عنده لا يضر :

في الشاةِ والله كلُّ خَيْرٍ وليس فيها أذىٌ وشرٌّ
مزاؤها هادىء لطيفٌ وشكلُها رائقٌ يسرُّ ؟

ثم ألا تراء يبرر جبنه بقوله :

بل أريد الحياة خيراً وسلاماً ليس شراً سبيلُها وقتالاً ؟

ولو رجعت إلى المشهد ورأيت « صخراً » حين يطلب الحياة والنجاة والفرار والغفار حرباً من المعيرين لتأكدت أن هذا هو النتيجة الطبيعية لفقٍ معني بجباله مدافع عن جبنه ، وهذا هو معنى وحدة الشخصية في حدود هذه الشواهد .

كما أنك لو رجعت إلى مطلع المشهد فطالعتك خيمة « عبلة » الحمراء التي تصلح لسكنى عقائل المناذرة ، لعرفت أن الشاعر قد نقلنا إلى البيئة البدوية التي جرت فيها الأحداث ، وهي بيئة لا نلصقها فقط في صورة الخيمة وذكر المناذرة بل نلصقها كذلك في المثل الأعلى للرجل الذي تريده « عبلة » .

أريد أجلاً شديدة القوى وساعداً خشناً كجلود الصفا

فهو تريد الرجل الذي يحميها من كل ما يغير عليها من إنسان أو حيوان ، وذلك واضح من ردها على « صخر » بقولها :

جميلٌ وليس بعامي البيوتِ ولا مانعٌ من يدٍ ماله
إذا ما عوى الكلبُ ضلَّ السَّلاحَ وبَلَّ من الخوفِ سرَّ والهِ
يُجودُ بزوجه للغيرِ ويرمي إلى الذئبِ أطفاله

وهذا المثل في البداية أظهر منه في أية بيئة أخرى ، كما تلوح سالم البيئة

وجوؤها في الحديث عن حية الصفا وأسد الصحراء وذئب الفلاة ، والسيل الذي لا يدع والريح التي لا تذر والشاة التي لا قضر ، وبهذا ترى الشاعر قد نجح في تلوين المشهد باللون المحلي وإن كان ذا معنى عالمي كما عرفت .

وقد وضحت لك من الشواهد السابقة سمات « صخر » الجسمية ، فهو جميل وسماته النفسية ، فهو جبان ، وأما السمات الاجتماعية فتظهر في مشاهد أخرى إذ تعرف منها أنه من سراة بني عامر ومترفيهم ، يتضح ذلك من حوار قصير مثلاً دار بين فتاة وناجية :

الفتاة : من الفقى ؟

ناجية : من عامر
أبوه موقور النعم
يقال في حظاره ألفان من حمر النعم

أما التنوع في الشخصيات والصراع بينها فهو ظاهر في هذا المشهد إذا قارنت بين جبن صخر ، وحب عيلة للشجاعة ، واصطدامها بصخر لجبنه ، ولكن التنوع والصراع يتجليان أكثر في عرض المسرحية إذ ترى « ضرغاماً » على النقيض من صخر ، ومع ذلك فهو يختلف عن عنزة ، وإذ ترى ناجية على النقيض من عيلة فالأولى تحب صخر أحسنه برغم جبنه ، والثانية تحب عنزة لشجاعته ولقوته وشاعريته ، وهكذا تتنوع الشخصيات مما يساعد على حدوث تفاعل وصراع بينها .

على أنك ربما لمست أن تصوير شوقي لجبن صخر لا يخلو من مبالغة ، فهو لا يكاد يسمع ضجة المغيرين واستغااث بنات عبس حتى يولي الفرار معتصماً بالقفار بطريقة مفتعلة ، ولعلك أيضاً لمست المبالغة في تصوير إعجاب صخر ببجالة ، ومعنى هذا أن صخر أقد صار - إلى حد ما - دمية في يد المؤلف .

على أن مثل هذه المبالغات في تصوير بعض الشخصيات قد تكون مقصودة لتحقيق توازن بين المرح والفكاهة اللذين يبعثها صخر ، والبأس والجند اللذين يتصف بهما عنزة .

الحوار :

إذا كانت الأحداث أو الحكاية تستلزم ضرورة وجود شخصيات مسرحية متنوعة متصارعة ، فإن الصراع بين الشخصيات لا يستطيع أن يعبر عن الأفكار الجزئية التي تتطلبها المواقف المختلفة ، ولا عن الفكرة الكلية للمسرحية إلا بواسطة الحوار ، وهذا يؤكد حقيقة هامة ، هي أن عناصر البناء المسرحي ملتزمة متشابكة في وحدة تضمها جميعاً ، وإذا كنا - نظرياً - نفرق بينها فذلك خضوع لضرورة الدرس والنقد .

وأهم خصائص الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلاً لنقال ، لا لتقرأ ، تقولها شخصية معينة ذات مستوى نفسي واجتماعي معين ، لتؤدي بها فكرة معينة في موقف معين من المسرحية ، ولتترك آثاراً معينة في الشخصيات المسرحية التي تسمعها ، ولا بد للكلمة أن تتلام مع هذا كله .

ومن أخطر ما يتعرض له الحوار المسرحي أن يكون خطابياً ، وذلك حين يشعر القارئ أن الشخصية لا تتوجه بحديثها للشخصيات المسرحية الأخرى ، بل إلى المتفرجين ، ففي هذا إكراه للموقف على تقبل العبارة الخطابية ، ومن الأخطار الفنية كذلك أن تكون العبارة غنائية تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فبهذا تنفصل الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، ويتوقف الحدث المسرحي عن التطور .

فإذا رجعت بهذه المقاييس إلى المشهد المسرحي الذي عرض عليك رأيت أن ما جرى على لسان كل شخصية كان ملائماً لمستواها النفسي والاجتماعي ، ولعل هذا قد اتضح لك من الحديث السابق عن الشخصيات .

وإذا رجعت إلى المشهد كرتة أخرى رأيت عبساً ، بل قول الفتاة : « مع رجل كأنه ليث الشرى » قد تركت أثراً معيناً مقصوداً إذ نادى بخل صخر فقال :

بل ، رجل كأنه بدر الدجى

ثم إن عبارة صخر قد أثرت بدورها في عبلة فأعلنت زهدا في رجل له مثل هذه الصفات . وما أن عبرت عن أمنيتها في رجل شديد خشن حتى عرض صخر بسواد عنارة ، وهكذا احتدم الصراع بين عبلة وصخر .

وإذا عاودت الرجوع إلى المشهد رأيت الموقف يتحكم في الجملة المقولة ، ألا ترى إلى العبارة حيث تقوى وتشتد حين تتحدث فيها عبلة عن عنارة :

أريد أجلاداً شديدة القوى وساعداً خشناً كجلود الصفا

وإلى العبارة تصير مرحلة عذبة سهلة حين تقولها عبلة للفتيات من حولها ، ثم لصخر :

اضحكُنْ يا بناتُ المامريُّ شاةُ
بسْ بسْ تعالى بسْ بسْ هَسْ شاةُ هامري هَسْ
نُخْدي كُلِّي من مُرْمُسْ

على أنه مهما دعا الموقف إلى السهولة والبسط في التعبير فإن ذلك لا يعني أن يهبط الشاعر إلى العامية ليتخذ منها أداة للتعبير ، فالموقف المسرحي ليس صورة عدسية للواقع المباشر ، بل انتخاب وتهذيب له ، ورقى وسمو به ، والمهم أن يستطيع المؤلف — بعد ترجمة الحوار إلى اللغة الفصحى — أن يرسم الشخصيات ويحدد ملامحها النفسية والفكرية والاجتماعية في صدق .

وإذا كان شوقي موفقاً فيما عرضنا له من نماذج الحوار ، فإنك في عرض المسرحية قد تصطدم بحوار خطابي تتجه فيه عبلة للجمهور ، وتتحدث بوحى عصري لم يكن متاحاً للجاهليات البدويات ، وذلك حين تقف عبلة غاضبة لتقول لمرب الجاهلية :

إلى كم تهيمون تحت النجوم . وتفترون افتراق السبيل ؟
وليس لكم دولة في الوجود وتسحبكم كالذبول الدول
ألم على حوضكم قبصر وكسرى على جانبيه كزل

ويحككمكم تحت نير القريب ومهارة الأدعياء الدخّل (*)
 هم الأمراء وقد يرتدون بباب الأعاجيم ذلّ الشذل (**)
 فإذا سأل سائل قائلاً : وما الذي ترمي إليه عبلة ؟ أجابت :
 : أرُمي لتحرير العرب :

من أين لأعرابية بدوية جاهلية هذا الوعي الذي يدعوها إلى تحرير العرب ،
 وإقامة دولة لهم ، والذي يجعلها تعيب عليهم تفرقهم وخضوعهم لحكم الأدعياء الدخلاء
 الذين يلبسون رداء الأمراء ولكنهم بباب الأعاجم أذلاء أنذال ؟ .. الحق أن
 إدراك عبلة يرقفي هنا إلى مستوى إدراك شوقي لمشكلة العرب في العصر الحديث ،
 ومن حق الشاعر المسرحي أن يجعل الشخصية التاريخية تتحدث الواقع الراهن ،
 ولكن بشرط أن تبدو الشخصية طبيعية لم تخرج من إطار البيئة وإطار العصر
 المحددين لها في المسرحية .

وقد لاحظت قصر عبارات الحوار في هذا المشهد . فلم يطل الحديث بأحد
 المتحاورين ، مما ساعد على عدم توقف الحركة على المسرح ، وعلى عدم تحول الموقف
 المسرحي إلى فقرص لإنشاد القصائد الشعرية ، وفي هذا الوقت شوقي كالم يوفق
 في مسرحيات أخرى له مثل « مجنون ليلى » و « مصرع كليوباترة » .

وقد استطاع شوقي أن يبتكر طريقة فذة لتطويع موسيقى الشعر العربي
 للحوار المسرحي ، فلا يقف البيت بصورته المألوفة حائلاً بينه وبين تقصير الحوار
 إلى جملة أو كلمة واحدة إذا اقتضى الموقف المسرحي ذلك ، وتلك الطريقة التي
 ابتكرها هي تقسيم البيت وأحياناً الشطر بين اثنين من المتحاورين أو أكثر ،
 مثال ذلك :

عبلة : البدر في بيض ليلاليه معي .

صخر : ماذا تريدن إذن ؟

عبلة : لينت الشرى

(*) أي أن الحكام الأدعياء يساعدون القريب على ركوب الشعب كاتركب الدابة .

(**) النذل جمع نذل والصواب أنذال أو نلؤل أو نذلاء .

العاكسات المتماثلة في مسرحية مصرع كليوباترا

وقد فرغنا الآن من مشاهدة هذه المسرحية « مصرع كليوباترا » لأحمد شوقي ،
يسمعي أن أقدم ما لديّ من محاولة نقدية ، وكان لا بد من هذه المشاهدة الكاملة
للمسرحية ، أو من افتراض حدوثها ، حتى أتجنب خطيئة فنية كبيرة ، هي
محاولة تلخيص المسرحية قبل التعرض لنقدها ، فالمسرحية تشتمل على أحداث
بعضها يصغر ويدق ، وبعضها يفدح ويحلّ ، وليس جليلها دائماً بأهم من دقيقتها ،
والمسرحية تقدم عدة شخصيات لكل دورها ، ولكل سماتها الجسدية
والاجتماعية والنفسية ، ولكل منها بالأحرى علاقاتها الظاهرة والخفية ، فماذا
أخذ من هذا كله وماذا أدع ؟ أمر يحسمه ويقترفه كل من يتعرض لتلخيص
عمل فني .

سأفترض إذن أننا فرغنا - الحين - من مشاهدة مصرع كليوباترا ، أو على
الأقل فرغنا من قراءتها قراءة نقيم لها في خيالنا مسارح ، ونحرك على هذه
المسارح الشخصيات ، وننطقها ونلبسها ، ونضعها في الإطار المكاني بالاسكندرية
والإطار الزماني لعصرها قبل الميلاد .

وبعد هذا الافتراض استبجح لنفسي أن أتقدم خطوة إلى ما أريد .

ازدواج العقدة ورفض التفسيرات التقليدية له :

تتضمن « مصرع كليوباترا » عقدة مزدوجة ، فإن هناك قصتين ، أو سلسلتين
من الأحداث ، الأولى قصة كليوباترا وأنطونيوس ، وتنتهي بآساة ، إذ ينتحر

البطلان ، والثانية قصة حابي وهيلانة ، وتنتهي نهاية سعيدة ، إذ يتزوج الفتيان .

وصحيح أن القصة الأولى - قصة كليوباترا وأنطونيوس - قد غطت أحداثها مساحة كبيرة من هذه الدراما ، ولكن القصة الأخرى موجودة مع هذا ، كما أن أهمية الواقعة لا تقاس بمساحتها ، ولكن تقاس بمدى صلتها وبنوع صلتها بفكرة المسرحية ، ولا أقصد بلفظة « الفكرة » معناها الشائع في النقد المسرحي ، وهو « الأحداث » ، ولكن أقصد بؤرة الحياة النفسية للأحداث أو مقصدها الذي تنجم منه كل أحداثها من كل موقف على امتداد المسرحية .

وهكذا فإن موقفى النقدي من هذه المسرحية ينبغي أن يدور حول البحث عن الفكرة المسرحية لمصرع كليوباترا ، ومحاولة التعرف على الوشائج والعلاقات التي تربط بين هذه « الفكرة » وكل أحداث المسرحية ، سواء في ذلك قصة كليوباترا وأنطونيوس ، وقصة حابي وهيلانة ، بل سواء في ذلك أية من هاتين العقديتين ، وما قد يتخلل المسرحية من مشاهد استطرادية مضحكة .

وفي سبيل نشدان معرفة التكامل ومداه بين عناصر هذه المسرحية . وإيضاح العلاقة الصحيحة بين أحداثها ، لن نقول إن العلاقة سببية منطقية ، ولن نقول إنها ناشئة عن حرص على إحداث نوع من التوازي الساخر بين دوافع الحب ودوافع الحرب مثلاً ، أو بين حياة المهرجين وحياة الأبطال .

إن قصارى ما أتصور أن تقوله فكرة العلاقة السببية المنطقية هو أن العقدة الثانوية في هذه المسرحية ، وهي قصة حابي وهيلانة ، تهدف إلى غاية محددة ، كغيرها من الأحداث الثانوية ، تلك هي مساعدتنا في التعرف على شخصية كل من كليوباترا وأنطونيوس في مواقف مختلفة ، ومن زوايا مختلفة ، ولعل فيما درج عليه النقاد من تسمية مثل هذه العقدة وتلك الأحداث باسم ثانوية ، لعل في « وسمها » بهذا ، أو « وسمها » به ما يغري بالمبادرة إلى اعتبار كل ما حول العقدة الأساسية خادماً لها ، ما دام « ثانوياً » كما شاعت التسمية بين النقاد .

وان قصارى ما أتصور أن تقوله فكرة التوازي الساخر بين العقدتين هو أن ثمة توازيا بين حب كليوباترا وحب هيلانة ، فحب كليوباترا حب "ظنين" منهم ، وحب هيلانة مبرأ من التهم والظنون .

ولكن التقابل بين العقدتين على هذا النحو أو على نحو مثله يفقد المسرحية كثيراً من قيمتها ، لأن المسرحية لم تقصد إليه وحده ، ولم تجعله كل أهدافها . من الظلم إذن أن نفسر ازدواج العقدة وتنوع الأحداث في هذه المسرحية بالعلاقة السببية ، أو بفكرة التوازي الساخر بين عقدتيها .

وكذلك ليس ازدواج العقدة مجرد حيلة مسرحية لإراحة رواد المسرح ، وليست الاستطرادات المضحكة ، التي تعترض التيار العام للأحداث ، مجرد تفريغ كوميدى Comic relief ، ففي ظل ما ينبغي للعمل الفني من وحدة عضوية ، لا بد أن يكون لكل حدث وظيفته المسرحية ، النابعة من مدى اتصاله ، ونوع اتصاله ، « بالفعل » الرئيس ، أو « بفكرة المسرحية » .

ولعلنا نتأكد أكثر من عدم كفاية التفسير بالترويح الكوميدى لتنوع العقد والأحداث ، وللجمع بين عناصر المأساة والملهة ، إذا نظرنا إلى بعض المشاهد ، التي يختلط فيها المأسوي باللاهى ، في ظل الإطار العام للمسرحية .

لنقف مع أول مشهد :

كان الحوار في الفصل الأول بين أمناء المكتبة من شباب مصر (حاي وديون وليساس) يدور حول الشعب المضلل الذي أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه ، فشرع يهتف بجياي قاتليه أنطونيوكليوباترا ، بعد أن أشيع أنهما انتصرا في معركة اكتبوم البحرية ، وكان شباب المكتبة ساخطين ناكين على الطغاة المستهترين . وفي هذا الجولات هيلانة وصيفة كليوباترا ، تلك التي تربطها بجاي عاطفة نبيلة ، وحينئذ يدور الحوار التالي بين ليساس وحاي .

ليساس : [هامساً لحاي] :

حاجي صديقه قد ظهرت هيلانة وأقبلت بالطلعة الفتانه
تنفخ كالزنبقة الفيسانه

حاجي :

ليساس أنهاك عن الجانسه هيلانة في القصر قهرمانسه
لها وقار ولها مكانه (١٣٢)

فهذه معايشه لم تتم ، أراد ليساس أن يداعب صاحبه ، فحسم حاجي عليه الطريق ناهياً إياه عن المجون ، فهل كان فيما قال ليساس ما يستدعي هذه الحدة الحاسمة ؟ لقد وصف طلعتها بالفتنة ، ورأها ريانة ذات عير كالزنبقة ، ولكن هذا الغزل استثار حاجي على نحو ما رأينا ، فما الذي تقوله المسرحية بهذا المشهد؟ إنها تريد أن تقول - ونحن في أول لقاء لنا مع هيلانة ومع علاقتها بحاجي - إن قصة حاجي وهيلانة ليست للترويح والترفيه ، وإن هيلانة « لها وقار ولها مكانة » ثم تزداد القيمة الدرامية لهذه الدلالة إذا كنا قد وعينا ما سبق هذه القصة بقليل من إشارة إلى قصة العلاقة الشائنة المشينة بين أنطونيو وكليوباترا ، تلك التي عبر عنها ديون وهو يعلق على هتاف الجماهير :

هتفوا بمن شرب الطلا في تاجهم وأصار عرشهمو فراش غرام
ومشى على تاريخهم مستهزئاً ولو استطاع مشى على الأهرام (١٣٨)

فالتضاد بين القصتين يقوي من دلالة كليهما ، ويجعلنا أكثر تهيؤاً لوضع قصة حاجي وهيلانة في إطار خاص بعيد عن الترفيه والترويح الكوميدي ، ولعل - أكثر من ذلك - يهيننا لتفهم الدور الحقيقي الذي تقوم به قصتهما في المسرحية ، فنجد ظهرت هيلانة في هذا الفصل الأول ، حتى يبارك أنوبيس زواجها بحاجي . وعلاقتها بعيدة عن الريب والظنون ، لتتلام هذا الطابع الطهور العف مع الرسالة التي ينهض بها حاجي ، طوال زمن المسرحية ، والتي يرجى من الأسرة الجديدة (من حاجي وهيلانة) أن تنهض بها بعد زمن المسرحية .

ثم لنقف مع ثاني مشهد :

كان الحوار بين حابي وشيخ المكتبة زينون قد تطور واحتدم ، حتى كشف
عن جانب رقيق هزلي في شخصية زينون ، فهو يهيم بكليوباترا ويحسد كل شاب
ذي شعر فاحم ، ويتخلل الحوار ما يؤكد طابع العلاقة بين أنطونيوكليوباترا:
صباحها منازلة وصيد وللأقداح والقبل المساء (١٣٩)

ويتخذ حابي ذكر ذلك سببا لإثارة الغيرة في قلب زينون ولبعث الوطنية في
نفسه ، فيتم حابي قوله :

أترضى أن يكون سرير مصر قوائمه الدعارة والبغاء ؟
أتهدم أمية لتشييد فرداً على أنقاضها ؟ بشس البناء (١٤٠)

وينتظر موقف زينون ، من هائم يناجي طيف كليوباترا في المكتبة ، غير
شاعر بأن الأمناء يسمعون إليه وينكرون عليه ، إلى وطني ثائر ، ينضم إلى
جماعة الوطنيين الذين يناصبون روما العداء ، ولكنه لا يلبث حتى يعلن جندي
قدوم الملكة إلى المكتبة ، فيعود زينون إلى هيامه وذهوله ، وإلى انبهاره
بشخصية الملكة ، التي ما تكاد تحييه هو والأمناء حتى يرد التعية قائلاً :

سلام السماوات في مجدها على ربة التاج ذات الجلال
تمنيت رأسين لا واحداً إذا مست الأرض هام الرجال
أطأطيء رأساً لمجد النبوغ وأخفض رأساً لمجد الجمال

فيتلفت حابي وديون وليساس بعضهم إلى بعض أسفاً ، ويعلق أنشو مضحك
الملكة بقوله :

أما يكفيه عن رأسه ن رأس فيه وجهان ؟
فحيناً هو مصري وحيناً هو يوناني
وفي مجلس بوليوس وأنطونيوس روماني
وإن لاقى أغا القصر فنوبي وسوداني (١٤١)

فهذا المشهد يتضمن جانباً هزلياً ، ولكنه لا يخلو من جو ساخر ، فزينون وسيلة لفضح الثلاثي والانبهار أمام جمال التاج أو جلاله ، ولفضح النفاق والتزلف لذوي السلطان ، ومن المؤكد أن الحوار بين أنشو وزينون يقدم أكثر مشاهد المسرحية ترويحاً وأقربها إلى الترفيه ، ولكن ها قد رأينا ما وراء هذا من غايات جادة ساخرة .

وأخيراً لنقف مع هذا المشهد :

كان أنطونيو وسائر المدعويين إلى مائدة كليوباترا قد بلغوا من القصف مداه ، وكان السكر قد بلغ بهم مبلغه ، حتى اندفع أنطونيو يزايد على الكئوس التي يشربها في حب كليوباترا .. « ثلاثاً أربعاً عشراً » ، وحتى قال له أنشو المضحك :

وإن شئت فعشرين إلى ما بعدها سكرًا
وإن شئت من الدنيا وصلنا السكر للأخرى (١٤٢)

وكان أنطونيو قد كشف عن ضالة شخصيته أمام سلطان كليوباترا ، فهو أمام قواده الرومانيين يوافقها على أنه ليس ابن روما وأنه يبرأ من موطنه ، فإذا أمعنت كليوباترا في تحقير روما ، والتعبير عن سخطها على روما ، تحركت في أنطونيو بقية من نخوة ووطنية ، ودعاها إلى ألا تجرح قواده ، وألا تنال بالأذى أجسادهم ، وأن تقلل السخط على بلاده ، ولكن كليوباترا تأبى عليه ذلك ، وتسرف في إذلاله بقولها :

أنطونيو ما أنت رومانيّ ألم تقل إنك لي جندي ؟
فيخضع أنطونيو أمام سلطانها ، ويسرف في إقرار الذل فيه قائلاً :
بلى وزدت أنني مصريّ وانني تابعك الوفيّ
ما في سوى رضاك لي مضيّ

فيمتلق أنشو على هذا بقوله :

تلك والله قضية أصبح الراعي رعية
حكم الحكم على قيه صر والحب بليه
صار كالشعب وسأوى همج الاسكندرية (١٤٣)

وفي هذا الجو يتقدم حبرا العراف ليقراً في كف أنطونيو ، فينظر فيها ، ثم
يشير إلى انتحاره ، بتورية لطيفة :

حياته في يديه والناس يحبون قسراً
إن شئت عشت نهراً أو شئت عمرت دهرأ

فيهمس قائد روماني إلى زملائه :

لو كنت منه قريباً لقلت في أذن حبرا
حياته في يديه ؟ أم في يدي كليوباترا ؟ (١٤٤)

فنحن هنا أمام فواصل أقرب إلى الترويح الكوميدي ، غير أننا لا بد أن
نلاحظ أن هذه الفواصل كلها وسيلة للتبيل من أنطونيو ، وانقياده الدليل
لكليوباترا ، ومن سكره وعربدته .

ويتضح ما وراء هذه الفواصل العابثة من غاية درامية إذا عرفنا أن الفصل
الثاني من المسرحية وهو الذي امتلأ بهذا الصخب والضحك والعريضة . . هذا
الفصل قد أزيح الستار عنه في ظل نذر وتوجسات اختتم بها الفصل الأول ، حيث
قال قائد روماني :

- إيميري أنطونيو أفى الحق أننا نبيت سكارى والعدو مبيت ؟
ألا إنه ليل له ما وراءه غرامك حي فيه والمجد مبيت ؟ (١٤٥)

ويتخلل هذا الفصل - الثاني - نذير آخر ، يؤكد الغاية الدرامية التي
تريدها المسرحية من وراء هذه الفواصل الترويحية ، حين يدخل أخيل قائد
الأسطول ، ويقول لأنطونيو :

مولاي إن البحر يُبْحُ في سرّه ويكتمُ
وما نواه في غد مثل غد مستبهمُ
فلا أقول مقدمٌ ولا أقول محجمُ
ولا أقول ينبري للحرب أو يستسلم

فيلقي هذا النذير على جو القصف ظلالاً من التوجس حاولت كليوباترا أن
تريجها بزجرها أخيل :

فلا تكن كداخل على الندامى يلطم
أنتهم منادماً لم تأتهم ليندموا (١٤٦)

فلعل أهم الغايات الدرامية التي يؤديها الترويح في هذا الفصل ، وفي ظل هذه
النذر تقديم التبرير الفني للنهاية المحتومة للقيم الفاسدة التي يمثلها كل من أنطونيوس
وكليوباترا كليهما ، وفي هذا المساق يتجلى من ختام هذا الفصل اللاهني ما يتضمنه
من سخيرية لم تقصدها كليوباترا ولكن المسرحية بترتيب أحداثها تقصدها ، ففي
ختام الفصل تودع الملكة أنطونيوس بمثل قولها :

امض إلى الهيجاء أنطونيوس كما يمضي الأسد
امض إلى المجد ولا يقعدك شغل في البلد
المجد لا يسأل عن صاحبة ولا ولد
أنت لروما في غد وقيصرون بعد غد
يا ليث سر، يانسر طر عد ظافراً أو لا تعد (١٤٧)

فهل ترى يمضي الأسد مخوراً للهيجاء ؟ وهل مثل أنطونيوس يمضي إلى المجد غير
سائل عن صاحبة ، وهو الذي رأيناه يتلاشى أمام صاحبة ؟ وهل يمكن أن
يكون أنطونيوس لروما في غده ، وهو الذي رأيناه يبرأ من روما ، ويرضى أن
يكون من هج الاسكندرية ؟

هذا التضاد الساخر بين إهابة كليوباترا وواقع أنطونيو ليس ترفيهاً أو ترويحاً بقدر ما هو حيثيات درامية للحكم بالإعدام على أنطونيو وكليوباترا كليهما وعلى ما يمثلانه من قيم فاسدة .

ولدى الوعي بما ينسبط بالمشاهد ، التي تلتقي فيها عناصر مأسوية بأخرى ملهوية ، من غايات درامية ، لا أحسب أن من الممكن أن يقال إن النهاية السعيدة في قصة حابي وهيلانة قد أريد لها أن تلطف من وقع النهاية الفاجعة في قصة كليوباترا وأنطونيو ، موضاة للجمهور الذي عاصره شوقي ، أو للجمهور المسرح عامة .

وليس لديّ ما أقوله إزاء هذه التفسيرات السالفة إلا أنها مريحة جداً، تريح قائلها من محاولة البحث وراء الأحداث المتشابهة المختلفة من غاية درامية ، تحتم هذا الاختلاف في نهايتي المقدمتين .

ولقد تعبت فلم أؤثر الراحة ، واجتهدت فلم أرقت السلامة ، ولعلي أصيب بذلك أجري ، فإن لم أصبها فبحسبي أجر واحد أعوده إلى أهلي ، وما علي الآن إلا أن أسوق حصاد هذا التعب وذلك الاجتهاد .

التحرر من المقولات السلفية :

نحن مع هذه المسرحية بحاجة إلى التحرر من كل المقولات التي أطلقت حولها ، وبحاجة إلى أن نتخذ من الحياة الداخلية للمسرحية ذاتها حجة لنا في وجه أية مقولة ، لم تنبع من داخل المسرحية ، حتى ولو كانت هذه المقولة لأحد شوقي نفسه .

وأهم ما قيل حول مصرع كليوباترا أنها كلمة لإنصاف لهذه الملكة ، التي طالما تناولتها الأقلام بالظلم والتجريح ، سواء في ذلك أقلام المؤرخين وعلى رأسهم بلوتارك ، وأقلام صانعي الدراما ، من أمثال « جودول » الفرنسي مؤلف « كليوباترا الأسيرة » ، و « صموئيل دانييل » الإنجليزي مؤلف « كليوباترا » ،

و« شكسبير » مؤلف « أنطوان وكليوباترا » و« جون دريدن » مؤلف « كل شيء » في سبيل الحب » و« برنارد شو » مؤلف ملهسة « القيصر وكليوباترا » وأمثال لاشابل ، ومارمونتيل ، واسكندر سوميه ، والسيدة جيراندن .

ولقد ظفر موضوع كليوباترا في الآداب الغربية بعدد من المسرحيات لم يكده يظفر به موضوع آخر ، وكليوباترا في هذه الأعمال جميعاً مثال المرأة الشرقية في نظرم ، ولوع بالملذات ، تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية (١٤٨) .

ولقد قرأ شوقي بعض هذه المسرحيات ، وشاهد بعضها وهو في فرنسا في مطلع شبابه ، ولا بد أنه أحس بحرج شديد أمام امتهان هؤلاء المؤلفين هذه الملكة ، ولا بد أن رغبة في انصافها نشأت لديه حين شرع يخطط لهذه المسرحية ، بل لا بد كذلك أنه شعر بأنه بذل غاية ما يستطيع من دفاع عنها حين انتهى من تأليف هذه المسرحية .

ومع هذا كله ليست المسرحية مجرد كلمة إنصاف لكليوباترا أو لتاريخ مصر لمهدا .

فإذا بطل هذا فما الذي يصح ؟ ذلك ما يتضح من نقد المسرحية فيما يلي :

فكرة العاكسات المتماثلة ونقد المسرحية :

ما الذي أقصده بفكرة « العاكسات المتماثلة » هذه ؟

إن « المناسبات » التي يصنعها المؤلف الدرامي تعكس كل منها في مرآتها فعلاً عاماً واحداً ، وهي على اختلافها تفيد في كشف هذا الفعل وجلائه من عدة زوايا ، وليس من حق البطل في المسرحية أن يقول « كل شيء » لأن هذا لا يكون عملاً درامياً صادقاً ، ولا عملاً موضوعياً بالمعنى الواقعي ، وذلك لأن الموقف أو المشهد الأخلاقي والميتافيزيقي مثلاً إنما يعرض كما تراه وكما تمكسه شخصية تلو أخرى ، والفعل الوحيد العام في المسرحية إنما يعرض كما يتعقده في

هذه الشخصيات ، في سياق قصتها وفي الأضواء الخاصة بها ، ولا أريد أن أصل بهذا إلى القول بالتماثل التام بين الشخصيات والأحداث ، فالتنوع أساس العمل الدرامي ، ولكن مع ذلك أقول إن هناك تماثلاً ما بينها ، يؤدي إلى أن تكون المسرحية في جملتها « واحدة بالتماثل ، التماثل الأعظم ، الذي تشير إليه القصص جميعاً ، كل بطريقتها » (١٤٩) .

هذا هو فهمي الخاص لفكرة العاكسات المتماثلة ، التي تحدث عنها فرجستون في كتابه « فكرة المسرح » والرجل يعترف بصعوبة تحديد هذه الفكرة ، وكأنه ترك لكل من يشتغل بالنقد أن يفهمها بطريقته وفي رأيي أن الحكم الصحيح لتماثل الفكرة ووضوحها إنما هو تطبيقها ولعل التطبيق التالي ينهض بذلك .

أرى أن الصلة بين مسرحية (مصرع كليوباترا) والواقع السياسي الذي عاصره شوقي أقوى بكثير من الصلة بينها وبين التاريخ الذي عاشته كليوباترا وشاركت في صنعه .

إن « المشاهدة المعاصرة » تلوح في المسرحية أكثر مما تلوح « الرؤية التاريخية » عند التحقيق ، أو لنقل إن الشاعر قد اتخذ من التاريخ إطاراً درامياً يساعده على معالجة إحدى أهم قضايا عصره ، وإنه قد احترم وقائع التاريخ المروية بالقدار الذي يمكنه من معالجة قضيته ، وإنه حين وجد التاريخ لا يسمعه بالوقائع الملائمة لغرضه صنع هو من الوقائع والشخصيات ما يحقق له هذا الغرض .

ففي حياة شوقي عامة ، وفي شيخوخته خاصة ، كانت الوطنية المصرية شغل المثقفين ومهمهم ، فلا عجب إذا كانت (محاولة اتخاذ الموقف الوطني الملائم) هي الفعل الوحيد العام في المسرحية ، فكل ما فيها من عقد وأحداث ليس إلا عاكسات وتحقيقات لهذا الفعل ، الذي يمثل أساس الإيقاع الدرامي في هذه المسرحية ، والذي هو فكرة المسرحية .

فالجمهير تمكس هذه المحاولة ، ولكن في حدود وعيها ، فتخفق ، ويحكم عليها الشاعر بأنها ببغاوات ، تردد ما تسمع بدون وعي .

وكليوباترا تعكس هذه المحاولة ، ولكن في حدود نفسيتهما المتناقضة ،
وعواطفها الموزعة بين أنطونيوس والواجب ، فتخفق ، ويحكم عليها الشاعر
بالانتحار .

وأنطونيوس يعكس هذه المحاولة ، ولكن بعد أن فاتته الفرصة ، وبعد أن
نسي في نادي كليوباترا ذكرى وقائمه وأجاده ، فيتحول إلى جندي وفي الملكة
بل إلى واحد من هج الاسكندرانية ، وهكذا يخفق ، ويحكم عليه الشاعر
بالانتحار .

وحاجبي يعكس هذه المحاولة مع رفاقه من شباب المكتبة ، فينتقدون
ضلال الجماهير وبغاوتها ، وينعون على كليوباترا وأنطونيوس تبذلها وانقيادها
للمشاعر الرخيصة وتضليلها الجماهير ، وبعبارة أخرى نرى حاجبي ورفاقه يظهرون
قصور العاكسات الأخرى في المسرحية عن أن تعكس الفعل الوحيد العام ، وهو
محاولة اتخاذ الموقف الوطني الملائم ، ولهذا يبقى حاجبي حياً ، ولا يحكم عليه شوقي
بالموت ، بل يتيح له أن يتزوج من هيلانة ، ليحققا البقاء والاستمرار لهذه المحاولة
التي يبدو أنها تمثل رأي شوقي الحقيقي في حل القضية الوطنية لعهد .

ولنتأمل في ضوء ذلك ما يلي من نماذج :

تضج الجماهير بالهتاف لكليوباترا وأنطونيوس ، ولنصر توهمته الجماهير على جيش
روما الذي يقوده إكتافيوس ، فتتوالى أحكام الشباب الوطني عليهم :

حاجبي : أثير البهتان فيه	وانطلى الزور عليه
يا له من بغاء	عقله في أذنيه

ديون : حاجبي ممعت كما سمعت وراغي	أن الرميّة تحتفي بالرامي
هتفوا بمن شرب الطلّ في تاجهم	وأصار عرشهم و فراش غرام
ومشى على تاريخهم مستهزئاً	ولو استطاع مشى على الأهرام

ديون أيضاً :

ورُدّد في المدينة أن روما عفا أسطوطها ومضى هباءً
فضج الناس بالبشرى وكذّوا حناجرهم هتافاً أو دعاءً
هداك الله من شعب بريء يصرفه المضلل حيث شاء (١٥٠)
وهكذا حاولت الجماهير ، وحكم عليها بالضلّة والجهالة ، ولئن كان شوقي
قد قال على لسان كليوباترا ما يقطع بأن الشعوب لا بد أن تعلم حقائق الأمور :
وغداً يعلم الحقيقة قومي ليس شيء على الشعوب بسر (١٥١)
فإن هذا العالم رهن (بالقد) الذي لم تشهده المسرحية ، والذي كانت
المسرحية دعوة إلى انبلاج صباحه .
أما أنطونيوس فقد رأينا هوانه في نديّ كليوباترا ، وكيف كان يتبدّل ويلهو
والأحداث تتفاقم وتجد ، حتى رأيناه بعد الهزيمة خائراً حائراً يقول لسبده
أوروس :

أروسُ أفا الأعمى وأنت هي العصا
فخذ بزمام المعاجز المتحير

.....

أروس ألم تفهم ؟ هو الذلّ فاشفني
بضربة سيفٍ أو بطعنة خنجر (١٥٢)
ويطمئن نفسه ليموت فيسقط مضرباً بدمائه ، وبعد قليل يدور حوار بينه
وبين بعض الجنود يؤكد خيائته لروما :
أنطونيوس : جنود أكتاف أدركوني يا ليتني متّ قبل هذا
جندي : لا بل جنودك لكن خالك حباً لروما (١٥٣)
وينقله الجنود إلى كليوباترا ، ليموت سعيداً بين يديها قائلاً قبل أن يسلم
الروح :

سيقول الناسُ غنّي في غدٍ من أولي الرحمة أو أهل الشّمتِ
 بطل لم تظفر الحرب به في الهوى تحت لواء الحبّ مات^(١٥٤)
 أما كليوباترا فقد حاولت محاولتها لاتخاذ الموقف الوطني الملائم :
 قلتُ روما تصدّعتُ فترى شط را من القوم في عداوة شطر

....

فتأملتُ حالتي ملياً وقدّرتُ أمر صَحْوي وسكري
 وتبينتُ أن روما إذا زلتُ عن البحر لم يسُدّ فيه غيري
 كنتُ في عاصف سللتُ شراعي منه فانسلت البوارج إثري

....

فنسيت الهوى ونصرة أنطونُ يوس حق غدرته شرّ غدر

....

موقف يعجب العلا كنت فيه بليت مصرٍ وكنت ملكة مصر^(١٥٥)
 وبعد احباط محاولتها تتقدم إلى الموت بدافع الكبرياء والوطنية :
 فرمتُ الموتَ لم أجبنُ ولكن لعلّ جلاله يحمي جلالي

....

وقد عَلِمَ البريّةُ أنّ تاجي نمتّه الشمسُ والأسرُ العوالي
 يطالبني به وطن عزيز وآباء ودائعهم غوالي
 أدخلُ في ثيابِ الذلّ روما وأعرش كالسيّ على الرّحال

....

اذن غيرُ الملوكِ أبي وجدي وغيرُ طرازم عمّي وخالي

....

أموتُ كما حييتُ لعرش مصرٍ وأبذل دونه عرش الجلال
 حياةُ الذلّ قد قعّ بالمنايا تعالي حياة الولدي تعالي^(١٥٦)

ولا بد أن موت الملكة على هذا النحو كان تضحية وطنية هائلة ، وكان
جديراً أن ينال إعجاب أشد خصومها (حايي) :
وإنني اليوم أبكيها وأندبها
ولا أقيس بها في الطهر إنسانا
اليوم ضحّت وزكّاهما الفداء كما
زكّي المُقَرَّبُ باسمِ اللهِ قربانا (١٥٧)

ومن المدهش درامياً ، ولكي تحقق للعاكسة الأخيرة (قصة حايي وهيلانة)
فرصتها في استقطاب العمل الوطني أو في حمل لواء المحاولة ، من المدهش ومما
يحقق ذلك أن كليوباترا صاحبة هذه المحاولة الكبرى الخفقة تموت بيدي حايي ،
على نحو من الأنحاء ، فهو الذي يحمل الأفعى لكليوباترا في سلال الخضر ،
وتحاول كليوباترا أن تشهده على موقفها :

وفيت لي حايي ولم تكن تفني ضَعِ السِّلَالُ وانصرف ، لا بل قف
حق ترى كيف يكون موقفي (١٥٨)

ومن المدهش ، ومما يحقق للعاكسة الأخيرة قيمتها الدرامية أن كليوباترا
بعد أن تطهرت (بالعزم على الانتحار وإعداد العدة له) هي التي تعد لحايي
وهيلانة أسباب الاستمرار بعد زمن المسرحية ، رمزاً لاستمرار القيم التي يمثلها
حايي ولاستحقاقها البقاء ، فهي تقول لهما :

وَلَدَيَّ اهْجِرا القصورَ فاني قد وجدتُ النعيمَ فيها غريباً
....

إن لي في سهول طيبة حقلاً طيبَ الماء والهواء خصيباً
....

اشربا من كرومه واسقيها صافني الحبّ والهوى المسكوب (١٥٩)
ويقول حايي لهيلانة :

هلم طيبة لنزل في خماريها ونين مثل بناء الطير دنيا^(١٦٠)
 ويقول لها الكاهن أنوبيس بعد نجاحها من محاولة الانتحار :
 هلمّا ابنتي باسم الله ه سيرا وابنيا الوكرا
 هلمّا جنة الوادي هلمّا طيبة الفراء
 لئن فرقنا الدهر فقد تجمعنا الذكرى^(١٦١)
 (يخرجان)

وهكذا يبدو أن حل عقدة هيلانة على هذا النحو حل لعقدة المسرحية الأساسية ، باعتبار المسرحية سعيًا سعاداً ، ومحاولة إثر محاولة لايحاد الصورة الصحيحة للعمل الوطني ، فإن موقف حايي يعكس هذا التوق إلى المسلك الصحيح وطنياً في الحقبة التي عاشها شوقي ، فعايي ينتقد الأوضاع السياسية والاخلاقية ، وسحاوي يكون جماعة وطنية ، وسحاوي لا يخدع بالدين ولا يخضع للبأس ، وسحاوي يحمل الأفاعي للملكة ليساعدها على التطهر بالموت ، فلا بقاء للقيم التي تمثلها كليبواترا بحياتها ، ثم سحاوي هو الذي يبقى ويراد له أن يزرع الحقل ويعمر « طيبة » .

لقد تساقط الأبطال فوق المسرح ، انطونيو وقبله تابعه أوروس ، وكليبواترا وبعدها وصيفتها شرميون ، ويتبعهم جميعاً أولبس الطبيب .. كلهم يتساقطون صرعى ، ويبقى سحاوي ليتزوج ، وليعيش في الريف في « طيبة » لينجب ويعمر ، ويبقى الكاهن أنوبيس ليبارك هذا الزواج وليبكي على مصر ، فما الذي تريد المسرحية أن تقول من وراء هذا كله ؟

إن سحاوي لم يحمل السلاح ليحارب المحتل ويطارده ، وفي هذه السلبية انتقده أنوبيس :

وأيّن كنت يا فتى ؟ وأيّن فتيات الحمى ؟
 وأيّن فرسان المفا ل؟ هل مضوا إلى الوغى ؟^(١٦٢)

ولكن حابي - برغم ذلك - يمثل طليعة وعي جديد ، يحرص عليه شوقي ويوقن أنه إذا قدر له أن يفرخ فستكون النتيجة الحتمية هي طرد المستعمر وتحرير الوطن ، ولهذا فقد تركه الشاعر حياً لم يصرع ، فقد أراد أن يتزوج لينجب الأحرار ، وبهذا وحده يكون آخر أبيات المسرحية مفهومة ، إذ يقول الكاهن وقد سمع أبواق الرومان المنتصرين خارج القصر :

أكثرني أيا الذئاب عواء	وادعي في البلاد عزاً وقهراً
أنشدي واهتفي وغني وضجتي	واسبحي في الدماء تاباً وظفراً
لا وإيزيس ما تملكت إلا	وادياً من ضياغم الغاب قفراً
قسماً ما فتحتوا مصر ، لكن	قد فتحت بها لرومة قبرا (١٦٣)

فأي قبر هذا الذي حفر لروما والوادي كما يقول قفر من الضياغم ؟ إن هذا لا يستقيم إلا على أساس واحد هو أن أنوبيس الكاهن ، الذي زوج حابي وهيلانة منذ قليل كان يرى في أسرة حابي وأمثاله إمكانية مدخرة للتحرير .

اعتراضات مردودة

إن ثمة اعتراضات وجيهة أتصور أنها تحاول أن تجبه ما ذهبت إلى من تحليل جديد وجريء لهذه المسرحية .

فأما أولها فهو أنني بهذا قد قلبت المسألة رأساً على عقب ، وضخمت من العقدة الثانوية ونفخت فيها حتى جعلتها أهم العاكسات التي تعكس الفعل الرئيس للمسرحية ، وبهذا تكون الشخصيات الثانوية قد طغت على الشخصيات الرئيسية في المسرحية .

وأما ثانيها فهو أنني رأيت أن شوقياً قد قرر لإعدام كل من انطونيو وكليوباترا وجعلها ينتحran والمعلوم أن هذا من الوقائع التاريخية التي لم يصنعها شوقي .

وأما ثالثها فهو أن شوقياً نفسه ذكر الغاية من هذه المسرحية وهي إنصاف كليوباترا وإعطائها فرصة الدفاع عن نفسها أمام الأقلام الجارحة التي شرعها نحوها المؤرخون والمؤلفون .
وأحسب أنه يسعنا الرد على هذه الاعتراضات .

الرد على الاعتراض الأول :

صحيح أن المسرحية تعاب بطغيان الشخصيات والعقد الثانوية على الأبطال والعقدة الرئيسة ، ولكنني لا أبالي إن كنت بعملتي قد عرضت المسرحية للمعابة والتثريب أو للإشادة والإطراء ما دمت قد قلت ما أراه حقاً . وأنا ما وقفت لأهيب ولا لأشيد ولكن لأنقد ، وليكن موقع نقدي ما يكون ما دام مدعوماً بتعليل وتعليل .

ومع ذلك فإن ما قلته لا يخرج العقدة الرئيسة عن رياستها ، فقصة كليوباترا وأنطونيوس ما تزال أكبر عاكس للفعل الرئيس العام ، وذلك لأكثر من سبب : فالمسرحية تدعى « مصرع كليوباترا » وهذا المصرع هو أكبر عاكس لأخطر محاولات اتخاذ موقف وطني لأنه يعني الحكم بأسقاط كل محاولات الولاء للزوج بين النبل الوطني وبين كل ما هو مسف .

كما أن نهاية كليوباترا تبدو كأنها في الوقت نفسه تكفيراً واستنقاذاً لما يخشى إهداره من كرامة باقية وإباء وطني ضل طريقه الصحيح فهي تموت في سبيل ذلك .

وكليوباترا التي انتحرت والتي كفت كانت في هذا مستجيبة للروح الوطني الذي يمثله حاي وأصحابه وأنوبيس ثم أنها أضافت إلى ذلك مباركتها لزواج حاي وهيلانة وهي ماضية للانتحار . لقد نصعتهما بسكنى طيبة وأهدتها ضيعة لها فيها ، وكأنها تشير بهذا إلى أنها إذا كانت موشكة أن تلتهي فإن شيئاً يجب أن يستمر ، أنها ستنتهي ومعها قيمها التي تمثلها ، وحاي سيبقى ومعها الروح الجديدة التي دبت بين مثقفي الوطن .

وربما لو وجد شوقي حادثة تاريخية واحدة تؤيده فيما ذهب إليه من تصوير وطنية الشباب المثقف لعهد كليوباترا لاتخذ سير الأحداث وحجم كل من العقدين شكلاً آخر، ولكن على كل حال كان محكوماً بأطار عام للتاريخ لا يسعه أن يعدوه، ولظروف عصره السياسية وموقفه الخاص من القصر الحاكم فقد ظل على ولاء له برغم تعاطفه العميق مع الوطنية المصرية .

وهكذا فما كان ممكناً أن يسمع شوقي لقصة حايي أن تزحم قصة كليوباترا، وحسب قصة حايي أنها تشير وتبشر في استحياء ما دامت لا تستطيع أن تصنع الأحداث .

بل حسبنا من قصة حايي أن حايي هذا الذي يمثل الوعي الجدير بالبقاء هو الذي يحمل الأفاعي لكليوباترا ، وفي هذا رمز قوي لوجوب أن تترك القيم الفاسدة مكانها للقيم الشابة الصالحة ، رمز قوي لوجوب أن تلقى القيم الفاسدة مصرعها على يد القيم الصالحة ، تلقى مصرعها في غير تشف أو حقد، ما دامت قد أقدمت على محاولة التطهر بالموت .. يترك المسرح للصالح من القيم .

الرد على الاعتراض الثاني :

أنطوني هو الذي قرر أن ينتحر وكليوباترا هي التي قررت أن تلتحر هذا واقع تاريخي لا يقبل جعوداً ، فكيف أقول إن شوقياً قرر مصرعها ليحكم بذلك على الوطنية الضعيفة المتخاذلة أمام العواطف الفردية بالسقوط تحت الأقدام؟ هذا تساؤل معقول ، ولكن خلاصة ما أردت قوله هو أن مصرع البطلين الرئيسين قد بدا في ضوء العلاقات المتبادلة بين العقدين والأحداث المختلفة ذا وظيفة حاسمة فيما آلت إليه المسرحية وفيما ترمي إليه ، وسواء علينا أكان المصرع بيدي البطلين أم بيدي شوقي ، فالعبرة بالوظيفة التي أداها هذا المصرع لخدمة الفعل الوحيد العام في المسرحية ، إن مصرعها جاء طبيعياً في داخل المسرحية حتى لكأنه مدبر مقصود، وهذا يلغى أن يقال على كل حادثة تاريخية في أية مسرحية ناجحة ، فهي لا ترد في المسرحية لمجرد أن التاريخ قد أوردها في

سجلاته ولكن لضرورتها الفنية في تحقيق الغاية التي يهدف إليها العمل الفني في جملة ، ولو تعارضت معها لكان ذكرها عبثاً فنياً .

إن المسرحية لا تؤدي غايتها الدرامية التي قدمتها إلا بجمعية مصرع كل من أنطونيو و كليونباترا، وهكذا ينف التبرير الفني وراء مصرعها، وهذا هو المقصود بما نقرره من أن المسرحية قد قررت إعدامها لتحقيق غايتها الدرامية .

إن الشاعر المسرحي - فيما يقرر أرسطو - صانع أحداث بالدرجة الأولى ، وأنا لا أفهم كيف يكون ذلك في المسرح التاريخي إلا إذا فهمت أنه ينفث حتى في الأحداث التاريخية التي لم يصنعها قيمة فنية بأن يجعل لها وظائف درامية ، حتى تبدو داخل المسرحية وكأنه أعاد صنعها .

الرد على الاعتراض الثالث :

أما الاعتراض الثالث فهو يحجني بشوقي نفسه ، وما أريد أن أحتج أنا هنا بما أسلفت من أنه محكوماً بظروف عصره السياسية ولكنني أحتج هنا بأن شوقياً شاعراً وأنا أقف موقف الناقد ، ومن حق الناقد أن يتخذ من النص موقفاً يخالف فيه الشاعر نفسه، وهذا كلام قد تقرر منذ حاور سقراط الشعراء وأثبت أنهم يقولون من الروائع ما لا يدركون . صحيح أن التعليل لهذه الظاهرة قد يختلف من عصر سقراط لعصرنا فمصر يقول بالإلهام وآخر يقول بشيطان الشعر وثالث يقول بتعقيد العملية النفسية للإبداع الفني ولكن مهما اختلفت حول تأويل هذه الظاهرة فهي ظاهرة ، فنند قدم شوقي مسرحيته أصبحت بكل ما ضمنه إياها شيئاً مستقلاً عنه ينظر إليه وأنظر ، ويرى فيه رأيه وأرى ، واختلاف النظرات والآراء مشروع ما دام يقوم على أساس من التحليل والتعليل (١٦٤) .

الشعر والالتزام

- ١ -

أين كان الشعر من قضايا الأمة ؟

لم يكن لأحد شعرائنا المحدثين قبل الثورة « التزام » بموقف اشتراكي محدد ، بل بأي موقف اصلاحي معين ، فلم ير أحدهم « وجوب » مشاركته في قضايا قومه الوطنية والإنسانية ، وفيما يعالون من آلام ، ويلشدون من آمال ، ولم « يحظر » أحدهم على نفسه التأمل في الجمال الخالد ، والخير المحض على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال ، وعناء الطغيان ، ولم « يحرم » أحدهم على نفسه الاسترسال في خيالاته ومشاعره الفردية على حين أن طبقته الاجتماعية من حوله تجاهد في سبيل آمال مشتركة .

أجل . لم يكن ثمة ما يمنع أحدهم من أن يقول :

يا نعم لو أهديتني قبلة أو اعتنقنا خلف هذا الجدار

يا نعم لو نأوي إلى غرفتي نغفو بها حتى يلوح النهار

ومع ذلك لا نستطيع القول بأن الشعر كان محايداً أو مستهتراً بما يدور من معاني الصراع في مرحلة التخلق والتمخض التي سبقت الثورة. لم يكن الشعر كله منطوياً على نفسه ، وحتى لو كان كذلك لعكس في بعض الحالات الخاصة - كما سنرى - جانباً اجتماعياً عاماً ، وذلك حين يكون واقع الفرد المبدع صورةً لواقع المجتمع ، وحين يترسب في وجدانه الفردي من الإحساسات والمشاعر ما

ترسب في الوجدان الاجتماعي ، ففي هذه الحال يكون إمعان الشاعر في سبر أغوار ذاته إمعاناً - أيضاً - في الالتصاق بالجماعة ، وفي التعبير عما تمنّاه من قلق وتطلع ، وكأنه يقول تلك القولة التي كان يرددها « فكتور هوجو » أنهم يسألونني : لم لا تعبر عنا في شعرك ؟ عجباً ؟ ! لقد كنت إخالني أتحدث عنهم حيناً أتحدث عن نفسي .

فبين شعراء ما قبل الاشتراكية من كان انطواؤه ينطوي على كل أشجان الأمة ، وإحساسها بالفاقة والجوع في ظل القصور الرافهة المتخمة ، ولشاهد مثلاً ما صنع « صالح الشرنوبلي » في قصيدته « أحلام الكوخ » انه يبدأ القصيدة بهذا التمهيد الشعري :

هَدَمَ الليلُ ما بناهُ النهارُ	واستكانتُ للظلمةِ الأنوارُ
واستحالَ الضجيجُ صمتاً رهيباً	زحمتُ الأشباحُ والأسرارُ
أين راح النهارُ ؟ كيف أتى الليلُ	لِ ؟ وفيمَ الإشراقُ والإسرارُ ؟
هي سحوبُ البقاءِ تلتظمُ الكو	نَ سواءُ صغارُهمُ والكبارُ

إنه في هذه المقطوعة يمدّ يده إلى مغرب الشمس في السماء ليطفئ الأنوار ، وإلى أفواء الكائنات في الأرض ليسكت الأصوات ، حتى يحد في الظلمة والسكون ما يساعده على إرجاء ما سوف يلي من حوار داخلي بينه وبين نفسه ، وهو في الشطر الأول : « هدم الليل ما بناه النهار » يرمز رمزاً واضح الدلالة إلى الواقع الأليم المظلم الذي كان يعيش فيه ، كما يوحى البيت الأخير أن بين الظلمة والنور صراعاً ، وإن الحرب بينهما سجال ، وفي هذا بارقة رجاء في أن تدوّل دولة الظلم كما تدوّل دولة الظلام .

وتأتي المقطوعتان التاليتان لتصوراً عملية « التخدير الذاتي » التي كان الفرد يمارسها مع نفسه ، انه يخدرها باسم القضاء والقدر :

قلتُ يا نفسُ : إنَّ هذا قضاءُ قدّرتَه قبلَ الوجودِ الساءُ

غير أن نفسه تستشعر في هذا التحذير شيئاً يوشك أن يكون تمرداً على القضاء والقدر ، لا استسلاماً لحكمها ، فتهدّد سخطه بدعوته إلى دنيا الأمانى :

قالت النفس : إن دنيا الأمانى هي دنيا الخلود للإنسان
عش بها تنس أن عصرك وائسى في جحيم من الهوى والهوان

هو إذن هروب من الواقع الأليم إلى رحاب الأمانى وراحة النسيان ، وفي الخمس المقطوعات التالية يصور هذه الأمانى التي يتمناها صاحب الكوخ ، إنه بإيجاز يتشهى أن يحطم قيوده الطبقيّة ، ويصعد إلى طبقة عليا ، تتمتع بكل ما في الحياة من مباحج ، بكل ما فيها من تبحر واستعلاء :

حين شفت روجي ، فشاهدت قصرأ يتحدثى جماله الأحلاما
وعبيداً يشدون شتى الحون في حى القصر سجداً وقياما
عشت في القصر كالأمير المطاع شاعري الرغاب والأطباع
بين حوري عين ، وأكواب خمر وأغان علوئية الإيقاع
وندامى كالزهر يرجون صفوي ويخافون ثورتي واندفاعي

إنه في هذا الحلم يعكس أحلام طبقة الاجتماعية لا أحلامه وعده ، فليس لساكن الكوخ أن يتصور القصر إلا في هذا الرواء ، ولا صاحبه إلا في هذه العظمة ، يسجد له العبيد ويخاف نداماه ثورته واندفاعه .

بيد أنه بعد هذه المقطوعات الخمس يفيق إلى نفسه فيستحيل القصر المرء إلى ذكرى ، فيدرك أن أحلام اليقظة عزاء موقوت ، ولا بد له من عزاء باق ، ويلتمسه فلا يجد غير الفن الذي يبقى ويبقى بديلاً من القصور التي لا تلبث أن تكون أثراً بعد عين :

قلت : يا نفس .. قالت النفس دعي ما تمنيت خير ماء وطن
ذلك القصر والندامى هباء حين تصحو على صراخ المنون
إن في الفن قوتي وخلودي وبقيني إذا افتقدت يقيني

ويحاول بعد ذلك أن يغيب مع هذا العزاء في حلم آخر يستغرق أربع
مقطوعات ، غير أنه لا يلبث أن يرجع فرداً يواجه الدهر ~~مرهقاً~~ بالأنقال ، وقد
اختلطت عنده الأشياء ، واستوى لديه اليأس والرجاء :

وإذا جنتي مرابٍ وأما	ليَ بيدٍ تَضِجُ بالأهوالِ
وإذا بي أواجه الدهرَ فرداً	أرهقته الأيامُ بالأنقالِ
روعت هذه التهاويلُ حسِّي	فاستوى عندها رجائي وبأسي

ويختتم الشاعر القصيدة بعتاب مع نفسه ، فقد رفضت العزاء باسم القضاء
والقدر عن الحقيقة المنكرة ، ودعته إلى أن يلوذ بالخي ، فلما تبددت سحب
الآمال ، أمام وقدة شمس الواقع دعته إلى الخلود في حمى الفن حتى اصطدم
بالحقيقة ، وهي أن قيده الترابي يضنيه وإذن فليس أمام نفسه إلا أن تدعن لحكم
السماء في سخرية مرة ، وتهكم أليم :

أنتِ يا نفسُ سرُّ هذا الشقاءِ	شدتِ مجدى على أساسِ هباءِ
من سماءِ الخيالِ عدتِ لأقتا	ت ترابَ الحقيقةِ النكراءِ
وهنا الكوخُ ، فانعمي في حماه	بجبالِ الطبيعةِ العذراءِ

في هذا النموذج رأينا كيف تم الاتحاد بين وجدان الأمة ، وكيف تحولت
أحلام الفرد إلى أحلام طبقة ، وإذا كان ذلك واضحاً في هذا المثال فإنه واضح
كذلك في شعر يبدو من الوهلة الأولى ذاتياً مسرفاً في ذاتيته ، ومن ذلك ما
نشره محمود غنيم في « الرسالة » سنة ١٩٣٥ بعنوان : « كأس تفيض » ففي هذه
القصيدة يعبر الشاعر عن ضيقه بطول مكثه مدرساً في الريف ، فهي إذن ذاتية
خاصة في مبعثها وموضوعها ولكنها اجتماعية عامة في تناولها وعطائها . إنها
تفضح الاسس التي قام عليها المجتمع في ذلك الحين :

لعمرك ما أدري على أيّ منطقٍ	أشاهدُ في مصرَ الحظوظَ تقسّمُ
فكم رَصدَ الأفلاكِ في مصر أكمه	وزلزلَ أعوادَ المنابرِ أبكمُ

فمن يَكُ ذا قرى وصهر فإنني بمصرَ وحيدٌ لا قريبٌ ولا حمٌ
وما أنا ممن تخطىءُ العينُ مثلهُ ولكنُ تماهى القومُ عنِّي أو عموا
فالمنطق الذي تقسم عليه الخطوط في مصر مغزى ، حيث المحسوبة والقراة
والأصهار هي الطريق إلى قضاء المآرب ، بل إن هناك الإلخاف في السؤال وطرق
الأبواب ، وهناك ما يشير إليه الشاعر خجلاً من التصريح به .

ينالُ المني مَنْ يقطعُ السُّبُلَ مُلْحِيفاً
ويغشى بيوتَ الناسِ والناسُ نَوْمُ
وَرُبَّ أمورٍ يُخجلُ الحرَّ ذكرُها
يضيقُ بها صدري الفسيحُ وأكثُمُ

ولا يكتفي الشاعر بتعزية هذا المجتمع في العاصمة القاهرة بل يصور الريف
المقهور كما هو : حياة راكدة بليدة ، لقد عزل عن تيار الثقافة الجاري وحيل
بينه وبين ما يميز الوجدان والفكر بالنشوة الغامرة ، أو حتى بالألم الممض ، لقد
انفردت المدينة بكل ذلك وأهل الريف .

يقولون : خضراءُ المربعِ نضرةٌ فقلتُ : هبوا لستُ شاةٌ تُسوّمُ
سُمتُ بها لوناً من العيشِ واحداً فدباري بها دارٌ ، وصحبي همومو
وما أبتغي إلا حياةً عميقةً تسرُّ فأرضى أو تسوءُ فأنقمُ

في هذه الحدود يترجم الشاعر عن وجدان أمته ، حتى في المواقف التي
يعالج فيها موضوعاً يبدو معزولاً عن تيار الموضوعات الوطنية ، بل إنني لأذهب
إلى أبعد من هذا خطوة ، فأرى أن شعر المديح والتهاني والتبريك الذي كان
يوجه إلى ملوك وولاة العهد البائد لم تكن تخلو تضاعيفه - أحياناً - من ترجمة
صادقة عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي الأليم .

ولا أريد أن ادافع عن هذا الضرب من الشعر بتلك الحجة الواهية التي قالها
البحاري :

ولولا لخلال سنتها الشعر ما دَرى بناة العلا من أين توتى المكارم
ثم جاء شوقي فرددها في إحدى مدائحه :

رُبُّ مدح أبان للناس فضلاً وأثامهم بقُدوةٍ ومِثالٍ
ما أريد الدفاع عن شعر المديح أصلاً ، فما بالك بالدفاع بمثل هذه الحجج
التي تريد تصوير الباطل حقاً ، والقبح حسناً ؟ كل ما أريده القول بأن الشاعر
ربما نددت منه أبيات تصور هذا البؤس الذي كان يعانيه الشعب فيقول في التهنئة
بعميد الملك :

يا رُبُّ يومٍ مرٍّ ما ظفِر امرؤٌ فيه بطيف الزادِ أو بفتاتِهِ
ثارت نفوسُ الناس فيه ، ولن تَرى كالشعب حين يُصابُ في أوقاته
فأدى به فاروقٌ : شعبي ماله يشكو الطوى والتبر من غلاتِهِ

فالشاعر المادح غائب عن هذه الأبيات بقدر حضور الشاعر المعبر عن واقع
الأمّة ، وما يطيحها من مجاعات ، ودع ما ذكر الشاعر من أن « الفاروق » كان
ينادي بالقوت لأمته ، وتدبر هذا التعبير الذي أصبح تقليدياً لكثرة تكراره
(يشكو الطوى والتبر من غلاته) ، فهو برغم ذلك لم يبتذل لأنه يشير إلى
ممكن الثورة القادمة في ضمير الغيب : الشعب يكدم ويتنج التبر ثم لا يظفر بغير
الجوع ، أليس هذا الزناد مفجر الثورة .

لكأني بالشاعر في مقام دعوة معينة يبتثها سامعيه . . دعوة لم يتوَّعها ، ولا
تدبرها ، لأنها من إملاء الواقع المباشر ، الذي يفرض نفسه على الشاعر دون أن
يدع له فرصة التدبر والتوعى .

لا نستطيع إذن أن نقول إن الشعر كله كان محايداً مستهتراً بما كان يدور
من صراع ومعاناة في مرحلة المحاض التي سبقت الثورة ، فقد رأينا أن الشعر
الذاتي الفردي ليس دائماً سلبياً ، بل إن له جانبه الاجتماعي الإيجابي ، وإذا وضعناه
في إطاره التاريخي الصحيح ، وإذا راعينا ما يتركه في النفوس من آثار .

وفضلاً عن ذلك ، فنحن إذا لم نجد الشاعر الذي كانت نبضات قلبه متحدة مع نبضات قلب الأمة فإننا لواجدون كل خفقة من خفقات فؤاد أمتنا المجيدة قد وافقت خفقة لدى أحد شعرائنا فترجمها للأجيال شعراً خالداً ، ولو أننا عمدنا إلى هذه الآثار الشعرية التي أبدعها شعراء مختلفون ، ثم ضمينا صفحاً عن الفروق والخصائص التي تميز شاعراً من شاعر ، ثم نظرنا إلى محتواها الشعورية ، وعطاها الفكرية فإننا نستطيع أن نتصور وجود شاعر عظيم ، غزير النتاج ، نافذ النظرة ، عميق الشعور ، متحد النبض مع قلب الأمة .

هذا الشاعر المتصور « التزم » الوقوف في خط النار مع المناضلين قائداً وجندياً ، ساعداً وسلاحاً ، وآمن « بوجوب » أن تكون الكلمة من أقوى حوافز البناء ، ثم من أقوى لبناته ، واتخذ لنفسه دستوراً واضحاً جلياً يمشي عليه ، يعبر عنه قول الشاعر الأستاذ توفيق أبو الخير :

أنا إن لم أكن مترجماً أنا
ولساناً معبراً عن نفوس
ونداء المحروم في كل أرض
إن شعراً لا يستمد لظاه
ت الحيارى ، وصوت روح طريد
داميات القلوب حرقى الكبود
فلن يا ترى عصرت قصيدي ؟
من لظى الناس نارُهُ للخمود (١٦٥)

- ٢ -

قضية الأرض ... وأغاني الكوخ

اهتممت في البحث السابق بالدفاع عن « زعم » محمد ، هو أن الشعر قبل الثورة كان يحوي بين تياراته المتباينة تياراً من الشعر الجاد الملتزم ، وأن هذا التيار في بعض الأحيان - كان يصدر عن شعرائه كما يفيض الماء من ينبوع ، دون وعي أو إرادة ، ولكنه - في كل الأحيان - كان مرآة تجلوه وجه مجتمع ما قبل الثورة بكل ما فيه من تناقضات .

هذه خطوة ، وخطوة أخرى أن واقعنا الاقتصادي والاجتماعي قبل الثورة كان يطبع على النفوس بالقلق ، وبشحن القلوب بالسخط ، وبفهم الوجسدان الاجتماعي للأمة بمشاعر التبرم والضيق ، ومن ثم فقد كانت الثورة هي الممثل الوحيد لهذه الجماهير القلقة الساخطة ، المتبرمة الضائقة .

وليس معنى هذا ان الاشتراكية - كنظام وكبرنامج اصلاحي - كانت في متناول وعي الجماهير .. كلا .

لقد تحركت الاشتراكية في مستويين متفاوتين قبل ثورة يوليو هما مستوى الحس ، ومستوى الوعي ، فعلى مستوى الحس كان الناس - كل الناس - فوق الأرض العربية يحسون احساساً يعمق في النفس حتى يبلغ قراراتها ، ويمتد فيها حتى يمتلك جميع أقطارها . يحسون هذا الاحساس العميق الشامل بحاجتهم إلى واقع آخر ، واقع لا يقر ذلك الظلم الاجتماعي الصارخ الذي كان سائداً بين أبناء الأمة الواحدة ، ولا يقسم الناس إلى طبقات : بعضها كادح مقهور مستذل ، وبعضها مالك ممتص مستغل .

كانوا يحسون بحاجتهم - وما كان أشد حاجتهم - إلى واقع يدفع عن أسرهم غائلة الجوع والعري ، ويرفع عن كواهلهم عبء انتظار مصير مظلم أليم . وكانت أحلام اليقظة بمنزلة الأجنحة الكبيرة التي تحمل الجماهير إلى ذلك الواقع المثالي المنشود ، وكانت قصص الأبطال الشعبيين إذ يعزفها شاعر (الربابة) على المقاهي ، أو يغنيها ، « الأدبائية والشحاذون » في الطرقات ، أو يتغنى بها صاحب الموال في الحقول والأفراح .. هي المتنفس الذي يخفف عن الناس بعض ما يجدون من ضيق بالظلم ، أو من رغبة في الثورة عليه ثم كان الدين بمعناه الساذج المحرف قد شرع يمنح هذه النفوس أماناً روحياً انتهى بها إلى الرضا بالواقع ، وتقويض الأمر إلى الله ، حتى استغل هذه الظاهرة أعداء الدين فقالوا : « إن الدين أفيون الشعوب » .

هكذا كانت الاشتراكية في مستوى الحس أما مستوى الوعي بها كحل

منشود ، ومطلب مقصود فما أقل من كان يرى ذلك ، على أنها كانت تبدو عند الكثيرين كذكريات تاريخية مجيدة ، لعمود إسلامية بعيدة ، وقد قضت الظروف - في وهمهم - بعدم إمكان إعادة ما كان ، وكانت تبدو - من خارج نطاق تراثنا الحضاري الإسلامي - كتأثرات محظورة بالشيوعية والاشتراكيات الأخرى .

ولم يتح للاشتراكية التي أفعمت وجدان الجماهير ، وملأت أحاسيسهم والتي لامست عقولهم .. فرصة الاقتضاح والمنهجية والتطبيق إلا بقيام ثورة ٢٣ يوليو التي جعلت من مبادئ الستة القضاء على الإقطاع والاحتكار ، والرأسمالية المستغلة ، وإقامة مجتمع ترفرف عليه راية العدالة الاجتماعية .

وفي الصميم من مستوى الحس الاشتراكي ، وعلى حافة مستوى الوعي بالاشتراكية أخصبت شاعرية كثير من الشعراء فجادت بانتاج وفير وقيم استطاع تصوير الوجه الحق لمجتمعنا المنقسخ قبل الثورة ، ثم استطاع أن يسهم في خلق التطلع والاستشراف للثورة ، بل واستطاع أن يضع أضواء على الطريق بالقدر الذي اتيح له في هذه الظلمات .

والببحث في هذا الشعر لا يحتاج إلى تبرير فيما أتصور ، فانه ضرورة لها من الدواعي ما يحفزنا إلى التوفر عليه والاحتشاد له ، وجسبنا في هذا المقام أن نقرر بالببحث في هذا الشعر ، نعطي للثورة أمجد حقوقها علينا ، إذ نبين أنها نتيجة محتومة لظروف سبقتها ، ومهدت لها ، وان في ذلك ربطاً للظاهرة الثورية بالواقع .. لا بمعناه الاقتصادي والاجتماعي وحدهما - وغير ممكن أن يكونا وحدهما - بل بمعناه النفسي والوجداني أيضاً ، وهذا الواقع الوجداني الذي تنهأ للقاء الثورة الاشتراكية بحفاوة وترحاب صادقين عميقين .. هذا الواقع لا نستطيع رصدده ، وتبين أبعاده إلا في ضوء فنون تلك الحقبة بعامة ، وشعرها بخاصة .

وفي شعر تلك الحقبة التي يحدها بدء مطلع القرن العشرين أدير العدسة من

زوايا متعددة لأنقل للوجدان المصري العربي قبل الثورة صورة كاملة ، وفي اعتقادي أن البحث الصحيح في تاريخ الفن والأدب لدى أمة من الأمم بحث في سيرة الوجدان والنفس عند تلك الأمة ، وبحث في كل ما يتصل بالوجدان والنفس من شكوى وحرمان ، ومن تطلعات وآمال .

لقد برز في الشعر الذي سبق الثورة تيار له خطورته القصوى ، ورغم ذلك لم يلتفت إليه من يشتغلون بالتأريخ للأدب المعاصر ، وأعني به ذلك الشعر الذي استهدف تصوير القرية ، وعاش في حدودها : يقدم إلينا الفلاح بشقائه وبلائه ، والكوخ بضآلته وهوائه ، ويقدم لنا المالك يحشعه وتجبره ، والقصر بشموخه وتكبره ، الأرض تروى بعرق الجباه والخزائن تملأ بأرزاق الكادحين .

وهناك تآزر رائع ، وتلاقع عجيب بين « الحس الاشتراكي » الذي صدر عنه هذا التيار من الشعر وبين « الوعي الاشتراكي » الذي صدرت عنه ثورة يوليو ، وأجلى مظاهر هذا التآزر وذلك التلاقي أن « قضية الأرض » كانت محور المعاني والصور في هذا الشعر ، كما كانت - أيضاً - محور أهم القوانين الاشتراكية وأخطرها حتى عام ١٩٦١ ، أعني قوانين الإصلاح الزراعي .

وفي معرض « قضية الأرض » نتناول بحفاوة وتقدير هذا العمل الشعري السامق .. ديوان « أغاني الكوخ » للأستاذ « محمود حسن إسماعيل » .

لقد أصدر الشاعر ديوانه وهو طالب في دار العلوم ، ولكنه برغم ذلك ذو قيمة في ميزان الفن كعمل ناضج مكتمل ، وفي ميزان التاريخ كوثيقة ترجمت عن ضياع الفلاح ، وأعجب ما يميز هذا الديوان هو الوعي بالقضية ويبدو ذلك في التزامه لها ، ثم في دعوته الشعراء لمشاركته الاهتمام بها .

« الكوخ » هي أول قصائد الديوان ، ويبدوها الشاعر ببكاء على الكوخ واستبكاء عليه :

بِعَثِرْ عليه الدمعَ ما صفقتْ في قلبكَ الألمانُ يا شاعرُ
ويمضي الشاعر ، فيصور الأحلام الضائعة التي يحلم بها الناس في الأكواخ :

تحلم أنت الكوخَ في جنة يزهو عليها السندسُ العاطرُ
ثم يستنفر الشعراء جميعاً إلى مشاركته التعبير :

تبكي سواقي الحقلِ اشجانته وما بكاهها مرةً شاعرُ
والبائسُ الفلاحُ في ركنه هريانُ يشكو ضنكتهُ خاسرُ

هذا الشاعر إذن داعية ، وإن أصداء دعوته لتزد في الديوان ، على نحو مباشر حيناً ، وغير مباشر حيناً آخر ، فمن الصدى المباشر ما نجده في قصيدة « زهرة القطن » ، إنه يبدوها بوصف الزهرة يخيل لنا معه أن جمالها قد المستغرق كل مشاعره ، ولم يعد يحفل إلا بجمالها المطلق ، ولكنه يفعل ذلك ليفرغ آخر الأمر للقضية التي في هذا الديوان .. قضية الأرض :

ذاك تاجُ النسلِ فاندبُ عنده أملُ الفلاحِ والجهندُ المضاعُ
وارثُ للمسكينِ عيشاً أسوداً راتُ في كوخٍ حقيرٍ متداعُ
ناعتِ النعمةُ عنه ، وجفتُ مُعدماً لم يرَّعه في مصرَ راعُ
عفرتُ ريحُ الأسي كسرتَه وطوتُ نعاءهُ دنيا الصراعُ

ثم يربط بين هذا البؤس وذلك الأسي وبين نعيم القصر وسعاده ربطاً كان حرياً أن يثير ثورة ، وإلا فهو مدخر لساعة الصفر :

رقصَ القصرُ على أكتافِهِ وهو جاثٍ بين ذلٍّ واقتناع
فبالرغم من أن وضع كلمة « القصر » في هذه القصيدة مقابلة للكوخ يجعلها تعبيراً عن الأغنياء فإن لهذه اللفظة إيحاء آخر ، لأنها تستحضر « الملك » في تخيلة القارئ ، وسواء أراد الشاعر المعنيين بكلمته أو أراد أحدهما فهذه خطوة موفقة على الطريق ، وإلى نفس الغاية .

ومن الصدى غير المباشر قصيدة « دمة بغمي » التي تصور مأساة فتاة ريفية وفدت المدينة تترق ، فباعته ما لا يباع في سبيل لغمتها ، ولنسمعها تحكي طرفاً من المأساة :

عصفت ربي الأرزاق في بلدي فتركته ... واحسرتا وطني
كوخي الجليل ، وملعي ، وددي ومرآحي المحبوب ، وآحزني
ونزلت في بلدٍ شهدت به قدس الحجاب ممزق الستر
مشت الفضيلة في مواكبه مشي الذليل برقة الأمر

ولعل العيب الواضح في الرابعة الثانية من الرابعةين السابقتين مما يمتاز به من خيال شعري رائع حيث يصور الفضيلة تسير في مواكب المدينة وقد ذلت وهانت ، كما يشي دليل أسير ، فهذا الخيال بما فيه من سمو ومن تشخيص لمعنى الفضيلة يمزق الحدود الواقعية لشخصية الريفة ، إذ أن الشاعر قد ارتقى بالريفة وجعلها تتصور الفضيلة من مستوى تصويره هو لها ، والذي يبرز هذا العيب أن القصيدة جاءت في صورة اعترافات بغي ، ولكن برغم ذلك فإن الإطار القصصي ، وطابع الاعتراف الذي اختاره الشاعر - على سذاجته - يجعل لكل عنصر من عناصره قيمة إيجابية كبيرة ، فمن خلال اعتراف الفتاة بثبت في وجداننا معنى خطير ، هو أن الريف مدقع فقير ، تعصف البؤس بساكنيه ، فتضطرم إلى الرحيل عنه طلباً للقوت في المدينة ، وأن المدينة تستقبلهم بترحاب فاجر لا يقيم للأخلاق الكريمة وزناً .

ويأبى الشاعر الذي اعتنق هذه القضية ، والتزمها في ديوانه إلا أن يعتبر عنها نثراً في « كلمة ختام » التي يذيل بها الديوان ، إنه يقول فيها : « اضرب بقدميك في ليلة ... بين تلك الأكواخ المتداعية في قرى مصر ، وحدثنا عما تلاقيه من أهوال الظلام ... في عصر كاد يفتش فيه المدني الشماع ... واجلس بجانب (الفلاح) في الظهيرة تحت ظل الخيمة التي نصبها من رداءه على عصاه وقأسه ، وقاسمه الطعام والشراب ، وتعال فحدثنا كيف أكل وكيف شرب ؟ وهل تردد عشرين في احتساء الماء المقطر من كوب بلوري شفيف ، أم انبطح على بطنه فعب الماء من مشربه العكر ؟ وقام إلى فأسه فواصل العمل لا يستريح ، ولا يعرف طعم الهدوء » (١٦٦) ؟

- ٣ -

من زاوية قضية الأرض

أقد كان « أغاني الكوخ » - أول دواوين « محمود حسن اسماعيل » - من أكبر الأعمال الشعرية التي عالجتها « قضية الأرض » في الشعر العربي قبل الثورة بوعي وثورية . غير أن صدور ديوان يحتضن الفلاح ومشكلاته ، والكوخ وأحلامه لا يكفي في مقام التدليل على وجود ظاهرة ، ولا بد - بجانب ذلك - من إبراز هذه الحقيقة ، وهي أننا لا نكاد نعرف شاعراً عاش في العقدين السابقين على الثورة ، ولم يغمس يراعه في أحزان الفلاح ، ويسطر بها قصيدة أو أبياتاً . ليست هذه عدوى تفشت في الشعراء ، ولا بدعة انتشرت بينهم ، ولكن اقتراب فجر الثورة في تاريخ كل أمة عظيمة لا بد أن تسبقه نذره وبشائره ، إنها بمنزلة الطرقات على باب التاريخ ، غير أنها طرقاً لا يعلم تأويلها ، إلا بعد أن تحين الساعة - ساعة الصفر - فعندئذ ينكشف الغطاء ، ويدرك الناس كنه ما كانوا يجهلون .

يوأكب « أغاني الكوخ » على الطريق الاشتراكي انتاج شعري خالده ، لم يظفر باهتمام نقاد الأدب ومؤرخيه بعد ، برغم ما يمتاز به من طرافة الموضوع وصدق التجربة ، وبساطة تناول ، ذلك هو انتاج الشاعر محمد السيد شحاته الذي أصدره في جزئي ديوانه « بين أحضان الطبيعة » ، فلقد وقف الشاعر أماله في هذين الجزئين على القرية ، بكل ما تحويه من زروع وترع ، وحيوانات وطيور ، وأناس وفصول ...

ويلاحظ على شعر هذا الديوان ما يلاحظ على كل شعر خالد ، من انعكاس الحالة الوجدانية الخاصة بالشاعر والعامة للوطن .. على كل ما يصور ، انه ينظر إلى الريف من خلال عدسة لونها ذاتة ومجتمعه بالقلق والأمل ، فهو يتحدث عن البطيخة - موضوع طريف - فتبكي كلماته حين يقول لنا :

نمت على الأرض لم يصعد بها زمن كأن أيامها من نوع أيامي
ويحدثنا عن الغراب - موضوع طريف أيضاً - فيقول له :
لم لا تشيب وأنت أول رأيي أولى الدماء على ثرى الغبراء ؟
ثم يسأله في احساس عميق ، واع بفداحة الطبقيّة :
خاطب ضياع الأغنياء وقل لها كم من ضياع فيك للفقراء
هذان البعدان - الذاتي والاجتماعي - للتجربة يخصبها ويعمقها ، ويملأ
طرافة الموضوع ترسم على الشفاء ابتسامة عذبة ، لا تلبث أن تصبح ابتسامة
معذبة :

والديوان - بعد - في حاجة إلى توفر واحتشاد لا يتاحان لي الآن لعدم
وجوده بين يدي ، وما دمت قد أردت لهذا البحث أن يبرز ما أعده ظاهرة
وتياراً في الشعر العربي ، وأعني « قضية الأرض » . فان تعديد الأمثلة هو ما
يقتضيه المقام من مقال .

وها نحن اولاء نرى « العوضي الوكيل » في ديوانه « شفق » يصور لنا مأساة
الفلاح في حديثه عن « الريف المصري » ، فبعد أن صور روعة الجمال الطبيعي في
الريف وقبل أن يعود إلى تصوير هذه الروعة مرة أخرى يقول :

يا لهذا الفلاح تنكره الدنيا	ولكن فضله معروف
ان مضى الناس يحدون مساعيه	تولى الدفاع عنه الرغيف
قانع بالذي يحمي من الرزق	ق ، ولكنه أبي عيوف
ينبع الخير من أصابعه تلك	فيروى وهو الظلمي اللهيف
مسمن جهده سواء من النا	س ، ولكنه ضئيل نحيف

وهنا نقدم ملاحظة توشك أن تكون ظاهرة عامة في الشعر الذي يعالج
« قضية الأرض » هي أن تصوير حرمان الفلاح يقترن بتصوير روعة الاطار
الطبيعي للحياة من حوله ، وقد تجلبت هذه الظاهرة في ديوان « أغاني الكوخ » ،

وكان شعراءنا قد هدتهم فطرمهم إلى أن أبعاد المأساة لا تكتمل إلا بتصوير طبيعة الريف ، وبإبراز ما فيه من جمال ، فالذي لا شك فيه أن هذا الاحساس بالتضاد بين الإطار الطبيعي وحالة الإنسان الذي يعيش فيه من شأنه أن يعمق الشعور المأسوي لدى القارئ ، وإن يدل على زحافته لدى الشاعر ، ولا سيما إذا كان هذا الإنسان البائس هو صانع ذلك الإطار الخلاب .

وننتقل من رصد هذا الإطار الطبيعي « للحياة » في الريف إلى رصد الإطار الطبيعي « للموت » فيه ، وليس هذا من قبيل التداخي اللفظي بين الحياة والموت وإنما هما زاويتان تعمقان احساسنا بالهوان الذي يبلغه الإنسان في ذلك الإطار حياً وميتاً .

يعود « الهمشري » إلى قريته السنبلاوين طامعاً أن يموت هناك بين المروج العاطرة ، حيث يلتحف البنفسج ، وحيث تطالع عينه لآخر مرة صورة الروابي الخضراء ، وتصافح سمعه — لآخر مرة — صدى خرير المياه وهو يسري إلى الموت فيقول في قصيدة « العودة » :

أموث قرير العين فيك منعماً	يخدرني نفح من المرج عاطر
ويلحفني فيك البنفسج، ولتكن	مسارح عيني الربا والمخاضر
وآخر ما أصغي إليه من الصدى	خريك يفنى وهو للموت سائر

غير أن هذه « الميثة الشعرية » لا تتاح للشاعر ، لأن المراثيات والأصوات — تحت الاحساس القاصم بالفاقة — تبدو له دميمة شواء، تملؤه رهبة ، فيحزنه ألا يجد ذلك الغزاء الشعري الخلاب ، فيصرخ مجشاً بالبكاء .

ولكن بلا جدوى أتيت فلم أجد	سوى قفرة أشباحها تتكاثر
وقد نسجت أيدي الشتاء سياجها	عليها ، وأسوار الظلام تحاصر
وقد خرج الخفاش يهمس في الدجى	ودبت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجيز تصرخ بومة	على صوت هر في الدجى يتشاجر

وفي فترات يلبح الكلب عابساً فيعوي له ذئب من الحقل خادر
 اذن فيا لضبعة آمال الهمشري ! ، ويا لفجيعة في عزائه الأخير! لن يغمض
 عيليه حين يموت على صورة البنفسج والروابي الخضر ، بل سيطويها - في فزع -
 على صور الأشباح والظلام والحفاش والهوام . ولن يكون آخر صدى يتردد في
 مسمعيه خرير المياه . بل سيكون صراخ بومة وصوت هر يتشاجر ، ونباح كلب
 وذئب خادر .

لقد سبق الهمشري كثيرون تمنوا مثل هذه المينة الشاعرية . فبعض شعراء
 الخمر تمنى أن يدفن الى ظل كرمه لتسكن روحه في قبره ، حباً منه للخمر حياً وميتاً
 يقول ابو محجن الثقفي :

إذا مت فادفني إلى ظل كرمه تروي عظامي بعد موتي هروقهها
 ولا تدفني في الفلاة .. فاني أخاف إذا ما مت أن لا أذوقها

وتمنى الشاعر الخارجي « الطرماح بن حكيم » الا يموت على شرجع « سرير »
 وود لجثمانه هذا القبر المعجيب :

فيا رب ان حانت وفاتي فلا تكن على شرجع يعلى بخضر الطارف
 ولكن قبري بطن نسر مقيله يحو السماء في نسور عواكف

ولكن إذا اتفقت هذه القبور في الطرافة ، وفي دلالتها على فناء الشاعر في
 شيء فانها تختلف - بعد ذلك - اختلافاً حقيقاً . فالخارجي - بفنائه في العقيدة
 - تمنى أروع قبر يضم جسد شهيد ، تكريماً وحباً للاستشهاد ، والثقفي - بفنائه
 في الخمر - تمنى أبهج رمس يوارى رفات نخور ، تعلقاً وهياماً بالشراب ،
 والهمشري - بفنائه في الطبيعة - تمنى أجل جدث يحوي جثمان « رومانسي » ،
 تعبيراً عن هروبه من الواقع وسخطه عليه وأمله في تغييره ، فالفروق بينهم هي
 الفروق بين فدائي وشريب ورومانسي .

وما أريد أن أقف لابرر وصف الهمشري أو غيره من شعراء العرب

بالرومانسية ، فان لي في هذا رأياً لا يتسع له المقام برغم ايجازه ، ولكن المهم أن الهمشري عبر عن رفضه « للواقع » حين وضعه في مقابلة المتوقع فبدأ : أو ابداه دميماً ذميماً ، ولقد استطاع ببراعة أن يحشد الصور المتآزرة التي تجلي « روعة » الاطار الطبيعي للقربة وهو عائد متفائل ، ثم تجلي « ترويع » هذا الاطار حين صدم به وهو مقيم يائس .

هذه البراعة في رصد الصور وسوقها في تدبير محكم يبدو عفويًا غير مقصود تجعلنا ندهش للصورة التي يقدمها الهمشري في البيت الأخير ، من هذه الأبيات التي يهديها إلى القمر في ليالي الحصاد :

لياليك من ليل الفراديس ابهج وقدرك أزهى في العيون وابلج
كأنك عين الله ترعى عبادها وتبصر ما تحوي القلوب فتخلج
كأنك في روض السماوات زهرة كأن سناك (١) عطرها المتأرج
كأنك في خد السماوات ديمة همت من عيون باكيات ترجرج

فالصورة في البيت الأخير آسية حزينة ، لا تساق الجو البهيج السعيد الذي يتأرج به السياق ، وإن قبسة من النقد الأدبي ، الذي يدعو إلى تأزر الصور على صنع وحدة ، ترى أن الصورة الأخيرة مفسدة لهذه الوحدة ، إنها عثرة قلم . وإن ضوءاً من علم النفس قد يقول إن عثرات الأقلام كعثرات اللسان في دلالتها على ما يستكن في العقل الباطن من رغبات ومشاعر ، واذن فالأسمى الذي رسبه الواقع الأليم في نفس الشاعر ، قد وجد له متنفساً ، فعبر عن نفسه في هذه الصورة الانفجارية ، التي بدت غريبة في ذلك السياق التصويري .

وتتكرر الملاحظة حين نقرأ في ختام الأبيات قول الهمشري :

فيا بدر صبراً والليالي قصيرة وسوف تقر النائبات فتخلج

اذ واضح أن القمر لا يصبر بقصر الليالي ، ففي زوال الليل انزال للقمر عن عرشه الذي يستوي عليه في بهاء وتألّق ، فهذه اذن عثرة قلم هي الأخرى

ولكنها كسالتها تكشف القناع عن نفسية الهمشري التي اكتنفها الظلمات ،
وارهقتها النوائب ، فالشاعر - وليس القمر - في حاجة إلى هذا التبصير بقصر
الليالي ، وإلى هذا التبشير بقرار النوائب .

وهكذا - مرة أخرى - نجد واقع القرية الأليم كان وراء قصد الشعراء حين
يكتبون عن وعي ، ووراء بعض عثراتهم حين تزل بهم الأقلام .

وفي ختام هذه الرحلة نقدم « لمحمود غنيم » قطعة بعنوان « الفلاح » ولا يعيب
أبياتها أنها فقط أربعة ، فإن مضمونها يجعلها بمنزلة رصاصات في معركة لم قدر
رحاها بعد ، فلقد حدد القدر ساعة الصفر بعد نشر هذه الأبيات بعشرة أعوام :

شاهدت لؤلؤة كالبرق تأتلق على جبين أمير سار مختالا
فقلت : ما أنت ؟ قالت : انني عرق من جبهة الزارع المسكين قد سالا
الناس تنعم ، والفلاح يحترق وليس يحرز لا جاها ، ولا مالا
امتصه الناس حتى ما به رمل كأنه صب للايثار تمثالا

هلى انني لا أعجب للنشر هذه الأبيات أول عام ١٩٤٢ فهي - وان كانت
حقاً رصاصات - تختتم بزناد الأمان : « كأنه صب للايثار تمثالا » فتصوير كدح
الفلاح واحترقه من أجل أن ينعم باللاي أمير . . تصوير ذلك بأنه إيثار من
شأنه أن يبرد النار في جوف الرصاص ، ولكنها على أية حال شعنة : ادخرها
القدر إلى ميعاد (١٦٧) .

الناس والخرساء والمعجزة

قصة قصيرة بقلم : حمدي الكنيسي

العيون تنطلع إلى آخر الشارع ، وآخر الشارع لا يصل إليه النظر ...
العيون تعود لتجري وراء عقارب الساعات . من في يده ساعة ، ومن يسأل
الآخر عن الساعة . وعقارب الثواني والدقائق تحرك بسرعة أذيالها .. وتنفت
سموياً تكاد تخطف من العيون أبصارها .
وتعلو الصدور وتهبط ...

ما لم يصلوا قبل ساعة على الأكثر ، ستضيع الفرصة الكبيرة .
استند البعض على جذع شجرة جفت أوراقها وتساقطت ...
آخرون التفو حول العمود الرفيع الذي ينتهي بتلك اللوحة التي كتبت عليها
أرقام الاتوبيسات ..
أمسك شاب صغير - يبدو عليه الاعياء - بعمود النور والقي عليه عبء
جسده .

آخرون لم يعودوا يطيقون الانتظار فأخذوا يتخربكون هنا وهناك ..
ويتوقفون لحظات ثم من جديد يتحركون .. يروحون ويجيئون ..
وأبدأ لا تهدأ العيون .. وأبدأ لا يتوقف زحف عقارب الساعة .
- مبي لا يصدقه عقل !
- أي اتوبيس هذا الذي يجعلنا نلنتظره كل هذا الوقت ؟

- هو وحده يصل إلى ذلك المكان .
- هو وحده الذي سيجعلنا نرى المعجزة .
- لماذا لا تسير الحكومة اتوبيسات كثيرة إلى ذلك الجبل ؟
- أنا شخصياً عندي عمل في الصباح .
- أنا لم استرح منذ مدة طويلة . لكنني ضحيت براحتي من أجله .
- أنا أول مرة أصدق ما يحكى عن ذلك الشيخ .
- أنا ..
- أنا ..
- أنا ..
- بسم الله الرحمن الرحيم . من أين جاءت هذه الطفلة ؟ ومتى ظهرت ؟
- ماذا تفعل هنا في هذا الوقت المتأخر من الليل ؟
- تحركت الحيطوط التي تربط العيون . ارتدت العيون عن نهاية الشارع ومرت في طريقها على عقارب الساعات ثم توقفت عند بقعة صغيرة من الأرض . عليها جلست طفلة لم تتجاوز السادسة . عيناها جميلتان ضاحكتان . فيها ، انفها ، غمازتها .. ملامحها كلها جميلة جميلة ..
- وجهاها لم تلمسه المياه — بالتأكيد — منذ مدة طويلة ، ولكنه — ورغم التراب العالق به — نابض بالحياة ، مشرق بالصفاء . حتى شعرها الأصفر الذي لم يلمسه « مشط » يحتفظ بنعومته وتموجاته .
- كانت تجلس على الأرض ، وقد باعدت بين ساقها . في « حبرها » أخذت تضع كل ما تصل إليه يدها . أوراق ممزقة متناثرة . قطع من الزجاج . علب سجائر فارغة . أي شيء . أي شيء تنقله في خفة وسرعة إلى حبرها ثم تسوي مكانه تماماً . أصبحت حولها دائرة نظيفة تماماً ... بأصابعها أخذت ترسم أشكالاً كثيرة .
- ماذا تفعل الصغيرة ؟

- ماذا تفعل الصغيرة هنا ؟
- أنت يا شاطرة .. ماذا تفعلين هنا في هذا الوقت المتأخر ؟
-
- لماذا لا تردين يا بنت ؟
-
- يبدو أنها خرساء .
- انها خرساء .
- لكنها تسمع بالتأكيد .
- إلى أين تريدن الذهاب يا شاطرة ؟
-
- أترى ؟ أنها تسمع .. لقد هزت رأسها .
- ماذا تفعلين هنا ؟ اتبعثين عن احد ؟ تكلمي ؟
- أشارت بيدها نحوهم .. نظر كل منهم إلى نفسه .
- انها من أولاد الشارع ..
- أبداً .. وجهها لا يدل على ذلك .
- في نهاية الشارع ظهرت حزمة من نور .. عينا وراء عين ابتعدت جميع
العيون وعادت إلى سابقها بين العقارب ونهاية الشارع . لكنها تسكن على الفور
حينما يتحول هذا النور إلى اتجاه آخر ...
- يبدو اننا لن نصل هذه الليلة .
- لا بد ان يحضر الأتوبيس الآن .
- هل ذهبت إلى الجبل قبل اليوم ؟
- أبداً .. لكنني سمعت حكايات كثيرة عن معجزات الشيخ .
- لي صديق قال انه سهر ليلة كاملة بجوار الكهف لكنه لم ير سوى حمامة
كبيرة طارت على باب الكهف ثم اختفت .

- لقد استعادت فتاة بصرها حينما ظهر الشيخ بطلعته البهية من داخل كهفه .
- ومرضى كثيرون .. تم شفاؤهم بمجرد وقوع نظره عليهم .
- موجات من البشر .. بدأت تتدفق عليه من كل مكان ..
- على أي حال فرصتنا الليلة .. فقط .
- ولكن الاتوبيس الملعون لا يريد ان يصل .
- ساعة ونصف ونحن في انتظاره .
- كادوا ينسون كل شيء عنها ، لكنها جذبت عيونهم من جديد حين اطلقت ضحكة غريبة مكتومة .. ضحكة مكتومة تنتهي بتشنج كالبكاء .
- غريب أمر هذه الطفلة .
- فلنفكر في مشكلتنا .
- امثالها يملأون الشوارع .
- المهم لماذا لم تنضم إليهم وتنضم معهم يحوار أي سائط ؟
- ربما اعجبها منظرنا ..
- وهل يعجب منظرنا أحد ؟
- نظر أحدهم إلى عامل يقف بينهم يرتدي سترة صفراء .
- انت يا اخ لا تعرف موعد هذا الاتوبيس ؟
- في مثل هذا الوقت .. وهذا المكان لا يعرف له أحد ميعاداً ...
- ألا تمر هنا عربات تاكسي ؟
- كلا .
- وما العمل إذن ؟
- أنا شخصياً انتظره معكم .. ألا ترى ذلك ؟ !
- فجأة تحرك أحدهم نحوها . كان يلبس جلباباً من الصوف .. على رأسه طاقية بيضاء .. ضيق الكتفين . له كرش بارز . ممرته تشبه طمي النيل . المحنى عليها :

— ماذا تفعلين يا بنتي ؟

رفعت رأسها ، نظرت اليه وقد لمعت عينها .

— لا حول ولا قوة إلا الله .. أين والدك يا شاطرة ؟

ابتسمت . كشفت ابتسامتها عن أسنان بيضاء لامعة . زاد بريق عينها .

— مسكينة .. ربما تكون يتيمة ليس لها أهل !

جذبه شاب صغير من ذراعه : تعال يا بابا .. اتركها ، المدينة ، ليلة بأمشالها .

— لم لا تأخذها معنا يا ابني ؟ حق الصباح على الأقل ؟

— يا بابا نحن مشغولون الآن بما هو أهم ؟ !

— أتعرف يا ابني أن الجو يصبح بارداً رطباً حين يطلع الفجر ؟ كيف تتهمله

طفلة صغيرة مثلها ؟

— أرجوك يا بابا .. انتظر .. يبدو أن الاتوبيس قد أقبل .

ومن جديد انطوت العيون على نظراتها . ارتدت مطعونة الأمل . فقد تحول

النور الذي ظهر إلى ناحية أخرى . ولم يظهر الاتوبيس .

عادوا يسألون العامل الذي وضع القلق في تصرفاته . لم يرد على أحد . أخذ

يتمتم هامساً :

هل اختلقت الاعذار حق لا أحضر الاجتماع ... لكي تضيع الليلة . . ولا

أرى شيئاً ؟

قطع الصمت صوت الرجل ذي الجلباب الصوفي والطاقيّة البيضاء :

اسمع يا شوايش .. أليس من واجبك أن تأخذ هذه الفتاة إلى أي مكان .

حق الصباح على الأقل ؟

قال صوت متثائب : يأخذها إلى مركز الأحداث .

قال صوت متوتر : يأخذها إلى القسم .

قال صوت ضجر : يأخذها إلى جهنم ؟

في رفض واصرار هزت رأسها . ولم تحتف ابتسامتها الناصعة .

صوب الرجل نظره نحو الشاويش . لم يحب الشاويش على نظرائه ...
وقال لنفسه :

— انني لم أنته من « الوردية » إلا الآن فقط ... كما ان هذه المنطقة ليست
في نطاق عملي .

قال الرجل ذو الجلباب والطاقية :

— لا بد أن أهلها يبحثون عنها الآن في كل مكان ؟

قال آخر : ممكن جداً .

قال الشاويش : لا يبدو ان لها أبا أو حتى أم .

قال الرجل استغفر الله العظيم .

— أقسم انها متشردة بنت متشردة .

— أبدأ . أنا أقسم انها بنت ناس .. ناس طيبين .

— ولكن لماذا لا تتكلم ؟

— واضح يا أخي انها خرساء .

— خرساء عمية ما لنا نحن . المهم في الاتوبيس الذي لم يصل ا

— يقولون أن الشيخ يخرج للناس لحظة « خاطفة » .. ثم يختفي داخل كهفه

— لو أعطاني الفرصة لأفرغ همومي .. كنت احتاج إلى يوم كامل .

تبادل شابان نظرة خاطفة . لم يتحدث أحدهما مع الآخر منذ وقفا .

نظر القصير نحو الطفلة وقد تمرى فخذها .

— يا سلام لو كانت كبيرة ..

— انما هي جميلة والله .

— دعنا منها . انظر إلى الفتاة السمراء التي تقف وحدها خلف « الكشك » ؟

— صحيح .. لم اقبل اليها من قبل !

— انها « من أيام » بالتأكيد .

— لا أعتقد .

— انظر يا غبي إلى « اللقافة » التي في يدها .

- ماذا يكون بها ؟
- قميص النوم يا جاهل .
- اذن .. تعال بنا اليها .
- ورغم مضي الوقت . لم تهدأ العيون . لم تياس في الوقت ذاته لم يتوقف سيل القادمين ليروا المعجزة .
- بينما أخذ رجل ضخيم الجثة يدور حول نفسه ويضرب كفاً بكف (.. لو كان هنا تليفون ؟ لماذا لم احضر بعربي ؟ هل اشترط الشيخ أن نحضر إليه في الاتوبيس ... عليه العوض في سهرة مصر الجديدة !) .
- من جديد تعلقت العيون بنور قوي ظهر من أحد المنحنيات في آخر الشارع استمر النور في اقترابه . قال أحدهم :
- انه نور عربية صغيرة .
- قال آخر : بل عربية نقل .
- قال ثالث : بل عربية جيش نصف نقل .
- قال رابع : بل انه الاتوبيس .
- قال الخامس : أي حاجة .. المهم يصل إلينا .
- ازداد النور اقتراباً .. لكنه فجأة حول اتجاهه وأخذ معه العربية إلى شارع جانبي .
- في نفس الوقت كان الشايان يبتعدان عن المحطة ، بينهما كانت تسير الفتاة السمراء وحديث هامس يدور بينهما — كأنهم يعرفون بعضهم منذ سنين — ساد صمت مفاجيء تخللته زفرات كثيرة . تذكروها فجأة حيناً أطلقت ضحكاتها الغريبة المختلطة في نهايتها بتشنج بكائي .
- لا حول الله . لا بد أن نجد حلاً لهذه الطفلة .
- يا بابا اتركها لشأنها . كفانا ما نحن فيه .
- ان أمثالها في البلد يرقدون الآن في أحضان أمهاتهم .
- ربما تكون هي متعودة على ذلك .

— أمذا معقول ؟

— اوووه هي حرة .. نحن الآن في مشكلة أخرى .

— ولماذا لا تكون جزءاً من مشكلتنا ؟

— لو سمحت يا بابا . لا تتكلم عن هذه البنت . ألسنا مثل كل الواقفين ؟

أطلق الرجل زفرة عميقة .. وسكت .. تسلسل إلى الأسماع نقيق .. يأتي من بعيد .

عادت العيون تتطلع إلى نهاية الشارع .

من جديد ظهر شعاع قوي يرتفع قليلاً عن مستوى الأرض لمعت العيون ، تحفزت النظرات ، همس كل منهم لنفسه : « انه هو » اقتراب الشعاع رويداً رويداً . تحول الهمس إلى صوت مسموع « انه هو » قالت نفس الهمسات : المهم أن لا يتحول فجأة إلى اتجاه مخالف .

ازداد اقتراب الشعاع . زادت قوته . زاد ارتفاع الهمسات .

انه يتجه نحونا بالتأكيد (انه هو ا) .

تهللت الوجوه . عبر الاتوبيس دورانا قريباً هدأت مرعته قليلاً . زاد الشعاع قوة أرهقت العيون المشدودة . نزل كثيرون من فوق الرصيف . تحركوا على اسفلت الشارع في انتظاره . وليكولوا أقرب إلى ابوابه من الآخرين .. زادت حركة الأرجل والأيدي . الجميع يتأهبون ليكونوا أسبق في القفز إلى داخله . لم يعد يفصل بينه وبين المحطة سوى بضعة أمتار . حدث هرج ومرج .

اشتد التزاحم . تعثر بعضهم . كل واحد يدفع الآخر إلى الخلف أو إلى الجوانب . سقط كثيرون على الأرض . لم يعتدز أحد للآخر ... فجأة .. وقبل أن يصل الاتوبيس للمحطة انطفأت أنواره وتلاشى الشعاع . ثم انطلق مندفعاً في سرعة خاطفة دون أن يتوقف ومتخطياً الجميع ... وبعد لحظات كان يختفي من الشارع يسبقه الشعاع الذي عاود الظهور بمجرد ابتعاده عن المحطة .

اصطدمت العيون ببعضها البعض . لم يغير أحد من وقفته أو حركته الأخيرة التي كان يتأهب بها للركوب .

ضفدعة كثيبة اللون أخذت تقفز متنقلة بينهم . دون أن تتحرك الشفاه
سمع كل منهم الآخر .
— شيء لا يصدق عقل ؟
— انه خال تماماً !
— ليس فيه راكب واحد !
— ما العمل الآن ؟
فجأة صاح الرجل ذو الجلباب الصوفي الأزرق : أين الطفلة ؟
تلبسوا جميعهم فجأة : أين ذهبت الخرساء ؟
قال أحدهم : لقد رأيته تقفز إلى الأوتوبيس .
قال آخر : أبداً لقد رأيته بعد أن تخطى المحطة تماماً .
قال ثالث : أقسم انها اختفت في نفس اللحظة التي مرّ فيها .
قال رابع : قبل أن ينطفئ النور أمامنا كانت هي في أول مقعد !
قال ذو الجلباب : تذكرت .. لقد رأيته تشير إليّ وهي تبسم لكنني لم
أفهم شيئاً .. انشغلت عنها بترقب فرصة الركوب . وأنت السبب طبعاً .
لم يرد عليه ابنه . اطرق رأسه .
بدون مقدمات أطبق الصمت فجأة . لم تعد هناك رغبة في الحديث أو
الاستماع .. تحركت العيون كابية مرهقة نظراتها قصيرة لا معنى لها .
جلس بعضهم على الأرض . فجلس الباقيون . شق السكون نقيق الضفدعة
التي عادت تتنقل بينهم .. أخرج الكثيرون علب السجائر .. امسكوها في يد
وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة ... (١٦٨)

رحلة نقدية في قصة صغيرة

القصة هي « الناس والحرساء والمعجزة » لمهدي الكنيسي ، وقد نشرت القصة في عدد فبراير من مجلة « البيان » ، وموضوعها انتظار جارف لأمل ، ولكن الانتظار لا يسفر إلا عن خيبة هذا الأمل .

والأحداث التي حبكها القصص لخدمة هذا الموضوع تلتخص في جماعة من الناس تلتظر « أتوبيساً » ليحملهم إلى الجبل ، حتى يروا المعجزة المتمثلة في شبح يظهر في كهف ، انه شبح مبارك يبدي من خوارق الشفاء ، ويقضي من الحاجات ما جعل حكايات كثيرة تلتشر عن معجزاته ، وما جعل هؤلاء الناس يتلهفون إلى لقائه وفي خضم هذا الانتظار المتلف تظهر فجأة طفلة خرساء يسألونها ماذا تفعل هنا ليلاً وإلى أين تريد ، فلا ترد جواباً ، ويختلط الحديث اللاعظ عن البنت فهي في نظرهم من بنات الشوارع ، يختلط هذا الحديث بمحديث عن الشيخ صاحب المعجزات ومحديث استئخار الاتوبيس ، لا يفكر واحد في استنقاذ هذه الطفلة الخرساء في تلك الليلة .. اللهم إلا رجلاً كان يلبس جلباباً من الصوف على رأسه طاقية بيضاء .. يفكر في انقاذها بأن يدعو إلى ذلك شرطياً ، وتؤيد الرجل أصوات منها المتثائب ومنها المتوتر ومنها الضجر ، ولكن الشرطي يعتذر بأنه الآن فقط قد انتهى من دوريته ، كما ان المنطقة ليست في نطاق عمله . وتلوح للناس بارقة أمل في ضوء قادم يظنونوه ضوء اتوبيس ولكن الضوء يغير اتجاهه عند منعطف فيتلاشى الأمل وتتكرر هذه العملية حتى يقبل الاتوبيس ويتراحم الناس ويتراكمون ليركبوا ويشهد التراكم والتراحم كلما ازداد

اقتراب الأتوبيس ، ولكن ما أن يصبح منه قيد خطوات حتى يطفئ أضواءه وينفلت مسرعاً دون التوقف فإذا نأى عنهم تماماً عاود إضاءة أنواره ، ويصاب المنتظرون المتلهفون بالانهيار والخذلان ، ويكتشفون أن العصية قد اختفت في ذات اللحظة التي مر بها الأتوبيس ويعودون إلى خذلانهم وانهيارهم صامتين ولا يشق السكون غير نقيق الضفادع . وتختتم القصة بصورة لبعضهم ممسكاً بعلبة السجائر في يد وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة .

التوازن الدرامي بين الحدث المتصاعد في البداية والحدث المتهاوي في النهاية : هذا التوازن الدرامي متحقق بشكل مثير ، باعث على الشوق وعلى التأمل ، فبداية القصة لقطات لذروة الحالة النفسية التي كان عليها الناس في انتظار الأتوبيس ليقلهم إلى الجبل حيث الكهف الذي يظهر فيه الشيخ المبارك ، كان الناس في ذروة التلهف والضجر والشوق « فالعيون تتطلع إلى آخر الشارع » ، و « العيون تعود لتجري وراء عقارب الساعات » ، و « تعلق الصدور وتهبط » ، و « آخرون لم يعودوا يطيقون الانتظار ، فأخذوا يتحركون هنا وهناك » ، ولكي يؤكد القصاص في هذه الحركات معنى التوتر يقابل الحركة بالسكون ، ففي هذا الخضم المتوتر آخرون التفتوا حول العمود الرفيع الذي ينتهي بتلك اللوحة التي كتبت عليها أرقام الأتوبيسات .. أمسك شاب صغير — يبدو عليه الأعياء — بعمود النور ، وألقى عليه عبء جسده .

نحن من هذه البداية إذن مع لقطات ذكية تصور التوتر في صورة المتحركة المواره وصوره الساكنة المرهقة . هذه هي البداية .. أما النهاية فتأتي بعد أن يكون الأتوبيس قد مر بهم دون أن يتوقف ليحملهم بعد أن طال انتظارهم له ، أي يأس مقعد حل بهم ؟ لم تعد لهم حيلة قط . ولا قدرة قط حتى على إعلانات السخط والضيق وما طبيعياً جداً في هذا الموقف لقد « جلس بعضهم على الأرض فجلس الباقون » هكذا فإنهم جميعاً في حالة « استهواء » من فرط ما حل بهم من يأس وقنوطه شق السكون نقيق الضفدعة التي عادت تثقل بينهم ..

أخرج الكثيرون علب السجائر . أمسكوها في يد ، وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة ، بهذه الكلمات تنتهي القصة مصورة مبلغ ما حل بهم من اليأس والعجز .

ان كل ما لديهم من حيوية قد أنفقوه في العملية النفسية المصاحبة للانتظار المرهق ، لو بقي من هذه الحيوية فضل لأعلنوا به سحقهم على سائق «الأتوبيس» الذي تعتمد أن يطفىء أنواره أمام المحطة ، وينطلق ثم لا يضيء الأنوار إلا بعد ان اجتازهم .

التوازن الدرامي إذن متحقق بين البداية المثيرة للشوق والنهاية الباعثة على التأمل ..

والتأمل هو الغاية التي يهدف اليها كل فن ناضج واع ملتزم .. والتأمل عملية فكرية وشعورية ، قد يقوم بها المرء في « حرية » في حالات كثيرة ، ولكنها في أعقاب الفراغ من استيعاب عمل في تكون « حرية مشروطة » .. مشروطة بالحدود والقيود والرموز التي يتضمنها العمل الفني .. ومع ذلك فهي حرية .

فالمتأمل لهذا التوازن بين التشوق الطاعني المقيم ، واليأس الشامل المقعد يسهه أن يتخذ هذا تفسيراً نفسياً استبطانياً للحركات الكبرى في التاريخ .. — أو — أقصد تلك الحركات التي تبسّدو كبرى ذات بريق واعد حتى لتظل الجماهير ترقبها في تشوف ولكنه تشوف لا يسفر عن صباح ، لأن هذه الحركات تمر بالجماهير فلا تحقق لها وعداً ، وكل ما تفعله وما أشنعه — انها تستهلك طاقة الجماهير من طريق عمليتي الشحن والتفريغ . ووجه « الحرية » في هذا التأمل أن القارئ يسهه أن يفسر « الاتوبيس » بما يشاء من حركات التاريخ السياسية والاجتماعية التي تعد الجماهير بأن تحملها إلى غايات بعيدة ، والتي تمكنها من مشاهدة « معجزة » ثم تخلف الوعد ونحيب الأمل .

أما القيد الذي يحد من تطرف هذه الحرية فهو نوعية هذا المجتمع الذي رجا

وخاب رجاءه ، فهذا المجتمع الذي تصفه القصة - ممثلاً في منتظري الاتوبيس -
مجتمع ضائع متناقض .

فجاعة المنتظرين لدى المحطة لا ينتظرون الاتوبيس الا ليلفهم إلى حيث
يرون معجزة الشيخ المبارك .. حدث كثيراً ما يشغل الناس في شرقنا ، حدث
قد يلقي ظلالاً روحية على اهتمامات الجماهير وتطلعاتها ، ولكنها ظلال زائفة
وأفانية ، فكل امرئ يريد أن يشاهد هذه الظاهرة الروحية ليقضي حاجة في
نفسه .. وهذا موطن من مواطن التناقض والضياح .

وآخر من المواطن يتمثل في الآثار الغريبة التي أحدثها ظهور « الطفلة
الحرساء » بين هذه الجماعة لقد ظهرت فجأة كأنما نجمت من فراغ ، حتى لقد
بسمّل واحد من الوقوف : بسم الله الرحمن الرحيم . من أين جاءت هذه الطفلة؟
ومتى ظهرت ؟

ثم اختفت بطريقة مريبة أثارت الخلاف بين الناس ، فمن قائل انها ركبت
الاتوبيس ومن مكذب .

لقد أظهر القصص هذه الطفلة على مسرح قصته بالطريقة التي كان نخرجو
المسرحيات اليونانية القديمة ينزلون بها إلى المسرح إلهاً من الآلهة لينقذ بطلاً مثلاً ،
إذ كان المخرجون اليونانيون ينزلون الإله من آلة خاصة تهبط من أعلى المسرح
حتى أصبح التعبير « الإله من الآلة » يمثل الجبر المسرحي أو التدخل المباشر
المتكلف من قبل المؤلف ليحل عقدة روايته ، فلقد نجمت الطفلة كما كان ينزل
الإله الاغريقي فجأة ، غير ان الوظيفة التي يؤديها ظهور الطفلة - بصرف النظر
عن طريقة هذا الظهور - وظيفة فنية ، فلقد كانت مسباراً لهذه الجماعة ، أبدت
أعماقها في وضوح ، إذ برغم تساؤلات الناس حول هذه الطفلة لم يهتم أحدهم أن
يعنى بها ، بأن يأوئها في تلك الساعة المتأخرة من الليل مثلاً ، بل ان الشرطي
نفسه يتخلى عن واجبه « الرسمي والانساني » نحوها لأنها خارج نطاق عمله ، لم
يهم بها عامة الواقفين وعلى العكس نرى اثنين منهم (الشابين) قد أحجم تفكيرهما

٢٠٢

فيها وجهة سيئة شاذة لولا انها رأيا فتاة سمراء جذبت اهتمامها الرخيص وحولتها
عن هذه الطفلة .

كل ما لقيته الطفلة من عناية القوم ظهر في مسلك شيخ يلبس جلباباً وطافية
يمثل المواطن العادي الذي لم تمسحه المدنية كثيراً .. فقد هم " أن يأويها لولا أن
ولديه قد عنفاه وصرفاه عن ذلك " تعال يا بابا ، اتركها ، المدينة مليئة بأمثالها ،
وطبيعي أن ينصاع الرجل لهذا التعنيف فقد حرص القصاص أن يدس بين
أوصافه انه " ذو كرش " هكذا كانت تلك الجماعة كما كشف عن خبيء نفسها
ظهور تلك الطفلة .

ومن هذا الوعي بالعالم الذي يصوره داخل القصة نعود إلى الاوبسيس الذي
انتظرته وفاتها ، والذي انهارت إذفاتها ، فنضيف عاملاً آخر أدى إلى انهيار
هذه الجماعة حينما ضاع أملها ذلك هو تكوينها النفسي والخلقي وبهذا تتكامل
المعاول التي تحقق الانهيار لا محالة .. المعول الزمني أو التاريخي الذي يضع
مجتمعا ما في وضع ترقب وتشوف ، والمعول الخلقي والنفسي الذي يجعل تكوين
هذه الجماعة ضعيفاً فاسداً .

ان جماعة لها هذا التكوين جديرة الا تقوى على تحمل الصدمات ، حرية أن
تتضعض أمام ما يلم بها من أحداث ، فليكن ما يخيب الرجاء حدثاً هائلاً من
أحداث التاريخ الكبار ، أو حتى نصراً مرجوياً في إحدى المعارك أو حتى مطلباً
عادياً من مطالب الحياة على المستوى الفردي فليست الخطورة كل الخطورة في
أن يخيب الرجاء أبداً ولكن الخطورة الفادحة في شخصية من خاب أمله ، فهو
إذا كان يتمتع بصحة نفسية ، وعافية أخلاقية لم تطرحه الهزيمة في مطارح اليأس
ولم تلق به الحية في مهاوي الضياع .

ان تماسك الأمم والأفراد في أعقاب الأحداث رهين بتماسك الشخصية ونقاها
ويدون ذلك فليس من عقبى غير اليأس والضياع .

ذلك ما تقوله قصة «الناس والحرساء والمعجزة» بما يتيح التوازن بين حدثها

المتصاعد في البداية وحدثها المتهاوي في النهاية من فرص التأمل ، وذلك ما ركده القصة بما بين طرفي هذا الخط الدرامي من صور ولقطات ، على أن القارئ العربي الراهن يعيش قضيته المصيرية التي تمر هذه الأعوام بمراحل دراماتيكية ، ولا يملك هذا القارئ أن يفصل بين تجارب أمته على مسرح السياسة وفي ميادين النضال ، وبين تجاربه الذاتية مع الأعمال الفنية ، ولا بد له أن يتخذ من هذه الأعمال نافذة تطل به على أحداث أمته ، لا سيما الأعمال الفنية التي أعدت بحكم بنائها ولقطاتها لتكون هذه النافذة .

ومن ثم فإن هذا القارئ سيرى في هذه القصة بلورة واعية شعورية لعمليات غير واعية وغير شعورية ترسبت في الوجدان الجمعي واستطاع القصاص أن يسكنها في هذه الرموز ، فقد عكست في صورة رمزية وجدان الجماعة في الأيام التي سبقت عدوان ١٩٦٧ ، والتي تلت هذا العدوان ، فقد سبقت العدوان ، أكبر عملية شحن وتعبئة ثم صاحبت العدوان أضخم عملية تفريغ وأصبحت الجماهير معها في حالة من الذهول يمكن تصويرها بكلمات القصاص في ختام قصته « أخرج الكثيرون علب السجائر أمسكوها في يد وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة .. » وقد يحق للقارئ أن يرفع في وجه القصة اعتراضاً يقول ولكن الجماهير العربية لم تلبث أن أشعلت الثقاب ولقد رأينا التماح في الأعمال البطولية داخل الأرض المحتلة ، وعلى بعض جبهات القتال ، غير أن مثل هذا الاعتراض يرفضه الواقع الفني داخل القصة والواقع التاريخي خارجها ، فارت المرحلة التي تبدأ بإشعال الثقاب ذات تميز واستقلال عن الحقبة التي تمكسها هذه القصة ، وصحيح أن المرحلة الراهنة قد أفادت أعنى الفائدة من سابقتها ولكنها مع هذا - أو لهذا - تختلف عنها اختلافاً بيناً حتى ليحق لنا أن نسجل ميلاد إنسان عربي جديد في أعقاب نكسة ٦٧ ويترتب على هذا أن الصدق الفني والتاريخي معاً في تحديد وضع إشعال الثقاب فنياً وتاريخياً يقضي يجعله حدثاً متصاعداً في صراع جديد نرجو له أن ينتهي - كما تدل البوادر - بنهاية أخرى مشرفة .

لقد أحكم القصاص بناء قصته واختار لها هذا الهيكل الذي يحقق توازناً بين بدءه وختامه ، مما ترك أثره الفكري التأملي ، بيد أن الأثر الجمالي الذي ينبغي أن يتركه العمل الفني ينبغي ألا يتخلف عن الأثر الفكري ، ينبغي أن يتآزرا ويتم التماثل بينهما ، حتى يختلف عمل الكاتب المفكر عن عمل الكاتب الفنان .

ولا ريب في أن تحقيق الهيكل المتوازن المؤدي إلى الغاية عمل جمالي بقدر ما هو فكري ، ولكن بجانب الهيكل ينبغي أن يهتم بالصور الجزئية التي تملأ الفراغ الهيكلية وتعطيه حياته وقدرته على الامتاع . فإلى أي حد كان قصاصاً أصيلاً في التقاط صوره تلك ؟ ان اصالته لا تظهر في تصوير حالات القلق التي استولت على الناس ، فالعيون تتطلع إلى آخر الشارع ، ثم تجري وراء عقارب الساعات ، وعقارب الثواني والدقائق تحرك بسرعة أذيالها ومثل هذه اللقطات ملك مشاع لا تدل على اصالة ملتقطيها ، ومن المؤسف انها أول ما يطالع القارئ للقصة غير أن هذا الأسف لا يلبث أن يتلاشى حين نرى قدرة القصاص على تكتيل هذه الصور وما يتخللها من حوار ، إذ يفصل بينها الفينة بعد الفينة قرار كأنه القرار الموسيقي الذي يتكرر بعد كل جواب ، ويتمثل هذا « القرار » في ظهور ضوء من بعيد تتعلق به العيون ظناً أنه نور « الأتوبيس » ، ولكنه لا يلبث أن يتحول إلى العجاء آخر .. ان تكرار هذا القرار مثال لقدرة الفنان على جعل المؤلف طريقاً أصيلاً .

بمثل هذا يتحقق المستوى الجمالي للعمل الفني ، على أن هناك المستوى «الصوابي» الذي ينبغي أن نحرص — أول ما نحرص على تحقيقه ، ذلك المستوى الذي يقضي بانتخاب القصاص لفته من المعجم « الفصيح » ولا أقول « المتفاح » من الكلمات والأساليب .

وقد يغتفر قوم — بدعة — عامية الحوار ، ولكن في حوار فصيح مثل قصتنا لا يغتفر لحن مثل — المهم لماذا لم تنضم إليهم (وتنام) معهم ؟ .. وفي سرد فصيح لا يصح أن يقال « كأنهم يعرفون بعضهم » فالمستوى الصوابي

يقضي بأن نقول « وتم » و « كأنهم يعرف بعضهم بعضاً » أو « كأننا يعرف بعضهم بعضاً » وأرجو أن يكون الخطأ الأول مطبعياً.

إن لغة القصة القصيرة بخلاف الرواية أو القصة الطويلة - أقرب إلى لغة القصيدة الشعرية من حيث تحقيق المستوى الصوائي والجمالي جميعاً . ولا يعني ذلك - طبعاً - البعد عن البساطة والميل إلى التفسيق ، فإن لغة الشعر نفسها في عصرنا قد غدت تؤثر البساطة القادرة على الإيحاء والتصوير وإذا كان هذا حرياً أن يكون في الأعمال الفنية عامة ، فهو أحرى أن يكون في عمل فني يتناول حدثاً جماهيرياً وشخصاً عاديين ليكون التعبير في مستوى الحدث ومستوى الشخص (١٦٩) .

المحـررات

من قلم : الدكتور عبدالله خورشيد

في جدل بين الصديق دكتور اسماعيل الصيفي
وبيني - وما أكثره - قال : إن الفلاح يكون
مفجوعاً ، ولكنه يعمل على محراثه ويبيكي .
فكانت هذه القصة .

مدّ الشيخ حسن يده اليمنى إلى جانبه فتناول عصاه الطويلة الصلبة واعتمدها
أمامه ، في حين استند بكفه اليسرى إلى الحصيرة الجافة حيث يجلس منذ حوالي
الساعة . ثم ثنى ركبته اليسرى إلى فوق ، ودفع بجسده الرقيق إلى أعلى في ببطء
وهو يهتف : « يا قوة الله » ، حتى نهض واقفاً وقد انحنت هامته قليلاً إلى الإمام .
حدّق بعينيه الكليلتين نحو الأرض ، فلما تبين حذاءه الأسود الجاف مدّ قدميه
العاريتين النحيلتين - ولكن النظيفتين - فأدخلهما فيه - مبتدئاً باليمنى -
الواحدة بعد الأخرى . استدار في هدوء نحو الرجل الذي ظل يجالسهم منذ
حوالي الساعة - وكان هذا قد نهض واقفاً بدوره - ومد إليه يده المبروكة
فصافحه قائلاً : وهو يحدّ إليه النظر بقدر ما تستطيع عيناه المجوزان من تحت
حاجبيهما الأشيبين الكثيفين : - هه . تصبح على خير يا بو محمد . شدّ حيلك .
ربنا يعوض عليك ، ويبارك لك في نفيسة وأخواتها .

كان الليل قد تقدّم ، والساعة تجاوزت - ربما - العاشرة ، وخفت

الأصوات والأقدام في دروب القرية ، ولم يعد من المتوقع أن يأتي أحد للعزاء (كثر خير الناس . لقد امتلأت الدار بهم — رجالاً ونساء — طوال اليوم) .

أغلق أبو محمد رتاج باب الدار وهو يتنهد في عمتى . توقف لحظة ، وهمّ أن يعيد فتح الرتاج . أحس أنه أتى عملاً عاقاً جافياً . شعر كأنما يغلق الباب في وجه شخص لم يعد له حق الدخول من هذا الباب . شعر كأنما يقيم سوراً بينهم وبين عالم آخر . ضغطت يد قلبه في عنف ، وزادت مرارة فمه . أحس رأسه مطرقاً وهو يستدير عائداً لياخذ مكانه على الحصيرة الجافة .

أدرك وهو يهبط إلى الحصيرة متلقياً الأرض بكفيه ، متنفساً « آه » عميقة طويلة حارة أن أم محمد قد جاءت من الحجرة ، ووقفت حافية خارج الحصيرة ، تمتد يسراها تحت صدرها لتسند ذراعها اليمنى المنثنية إلى أعلى لتسند بدورها رأسها المنحني إلى أسفل . كانت في وقفها تلك ، وثوبها الأسود ، تتشاك للحزن والاستسلام .

مدّ أبو محمد يده إلى جيبه ، وأخرج علبة السجاير والكبريت (اليوم — بصفة استثنائية — كان يشترى علب سجاير مغلقة ، وعلب كبريت) . ضغط علبة السجاير من أسفلها بباطن إبهامه ليدفع جزءها الداخلي إلى أعلى ، ولكن زوجته عاجلته بمزيج من الشفاق والاستحاج والأسى :

— كفاك سجاير يا خويا . صدرك المحرق ، وبقلبك مرر . قال في لا مبالاة من لم يعد يحرص على أن يظل حكيماً ، وهو يواصل فتح العلبة ، ويخرج سيجارة :
— يعني هي السجاير أكثر من النار ولا المرار اللي أنا فيه ؟ قالت تقترح عليه في تردد :

— أجيب لك لقمة ؟

اختفت الزوجة لتعود بعد قليل بطبق مستدير من الخوص فوقه رغيفان من دقيق القمح ، وصحن به قطعتان كبيرتان من اللحم غارقتان في خضار مطبوخ . وضعت المرأة الحزينة الطعام بين يدي زوجها (صنع الأقارب

والخير ان اليوم طعاماً وخبزاً ، وحلوه إليهم) وهي تقول في تشجيع حزين :
— يا الله يا خويا كل . دانت مفيش حاجة نزلت جوفك من صباحية ربنا غير
السجاير والقهوة السادة .

قال في صوت يكاد يصبح احتجاجاً باكياً دون أن ينظر نحو الطعام:
— شيلي الأكل يا أم محمد . هو احنا لسه حناكل ؟
غلبت الأم الدموع ، فانقلبت هاربة إلى الحجرة .

نامت كل الأصوات ، وساد القرية سكون عميق . راح أبو محمد يحلق عينيهِ
في الظلام فلا يرى سوى أشباح الأشياء تلتصّب في غموض فوق أرضية سواده
يمتدّ من سواده شيئاً ما ذلك الضوء الرمادي المبهّم الذي ينتشر ما بين السماء
والأرض كذرات تبدو منهجرة من النجوم البعيدة الخرساء . ويرهف أذنيه فلا
تصل إليه سوى أصوات ضئيلة متقطعة : أنفاس نفيسة وأخواتها الصغيرات
النائمات . انتفاضة دجاجة تستعيد توازنها بعد أن أوشتكت أن تسقط من فوق
الجدار حيث تنام . آهة متوجعة من زوجته التي غلبها النوم وكأنما تعاني كابوساً
مزعجاً . صوت بقرتهم وهي تملك طعامها بفكيها القويين وتنفّر بين الحين والحين .
نباح كلب بعيد لا يكاد ينطلق حتى يصمت . رفيف مبهم لجناحي طائر ليلي
ينطلق في الظلام كأنما نحو المجهول .

لعلها السيجارة الثالثة أو الرابعة منذ تركته زوجته ، لا يهم . ما زال في اللعبة
سجاير كثيرة . بل ان معه لعبة أخرى ، كبيرة كذلك (هشرين سيجارة) ، لم
تفتح بعد . وفي حافظته عشرة جنيهات . وفي الحجرة حلال ملأى بالطيبخ واللحم
وربما الأرز . وهناك خبز كثير . سبحان الله ! كأنهم ناس أغنياء . بل لقد
أصبحوا بالفعل أغنياء فجأة . لقد أسرع الناس إليهم يزودونهم بالطعام والنقود .

وأعربوا عن كثير من النوايا الطيبة المؤثرة . لقد أعلن بعضهم تنازله عن باقي دين له . وأعلن بعضهم الآخر استعداداه لتأجيل تحصيل القسط القادم من الإيجار المطلوب . أما الذين ليس بينهم وبينه التزامات مالية فقد وعدوا ، في شهامة ، بمساعدته في عمل الحقل . « والله الدنيا لست فيها الخير » . ولكن ما أفدح الثمن الذي دفعه ليحصل على كل هذا الخير ! لو لم يفقد ابنه محمد لما حدث شيء من هذا كله . ولما عطف الناس عليهم كل هذا العطف ، ولا اهتموا بهم كل ذلك الاهتمام .

« محمد ؟ آه ! محمد . فإني أنت يا محمد ؟ » .

تعود يد فتضغط قلبه في عنف . مرارة فمه تزداد . شيء يقف في حلقة ، سخونة شديدة في أحشائه . ترتفع حرارة أنفـه وعينيـه تحت ضغط شيء في داخلها يحاول أن يخرج ولكنه لا يجد الطريق .

رباه ! كيف حدث هذا كله ؟ الناس يرحلون كل يوم ويشفون . بل منهم من تقطع الفأس أصابع قدميه ويشفى . بل من تبتـر ساقه أو ذراعه ، بل ساقاه أو ذراعه ، ويظل مع كل ذلك يحيا . فلماذا محمد بالذات يعرج ثم يموت ؟ كان جرحاً عادياً جداً بسيطاً جداً ، فكيف يمكن أن يؤدي إلى الموت ؟

أصابه سلاح المهرات في ساقه ونحن في الحقل . لم يصرخ . لم يكن حق يتألم صحيح أن دمماً كثيراً نزل في الحال كأن دجاجة ذبحت ، ولكنني أسرع فلفطست الجرح بالطين ، طين الحقل الطاهر . أسرعنا إلى البيت ، فغسلت الطين عن الجرح ، وكبسته بالبن – والبن مجرب في الجروح – وربطته ربطاً شديداً بقطعة قماش نظيفة غسلتها أم محمد – والله – بيديها .

لم يعد محمد إلى الحقل معي لأنني رأيت له أن يستريح . ذهب إلى الدكان حيث جلس مع بعض أقاربه وأصحابه من الشباب ، وشربوا الشاي ، ربما المعسل . ثم عاد إلى المنزل ، ونام .

لما استيقظ في المساء كان يتألم . كانت ساقه توجعه ، وجسده ساخناً . طلب ماء شرب بعضه واشتكى برودته . عاد فاستلقى على نفس هذه الحصيرة التي

أجلس عليها الآن . بدا في عينيه شيء من الذبول . راح يحرك رأسه بينة ويسرة في ضجر . طلبت إلى أمه أن تحضر له نخدة . الخدة الجديدة النظيفة التي تحتفظ بها للضيوف . كان خداه متوردين ، وجبهته تلسع ، أقلتني سخونته ، خطر لي الاسبرين . طلبت إلى أمه أن تصنع شاياً ريثما أحضر أسبريناً من الدكان . هدأت حرارته قليلاً ، وأغفى ، أعجبت بنفسى لأنني تصرفت مثل الناس المتعلمين .

ثنت أمه ركبتها إلى أعلى ، وشبكت ذراعيها فوقها وأسندت جبهتها إليها ، وهي تهتف في تأوه خفيف : يا رب . لم ألبث حتى سمعت شخيرها . أشعلت سيجارة ، ورحت أفكر في عمل الغد للحقل ، راجياً أن يصبح محمد أحسن . بعد قليل بدأ يتململ ، ويتأوه . انتبعت أمه من نعاسها ، ومالت معي نحوه نسأله ما به . كان جسده ساخناً كمن طال تعرضه لشمس حامية ، وأنفاسه حارة كهواء ظهر قناطر . لم يبد أنه أحسن بنا . راح يغتم أصواتاً مختلطة ، ويحاول أن ينطق كلمات لم تثبت منها سوى كلمة : الحراث . صاحبت بي أمه في جزع :

— يا مصيبيتي ! الواد بيخرف . إحنا ما نسكتش عليه أبداً . فآخذه وتروح المجموعة من النجمة .

قضينا ليلة مفزعة . وفي الصباح استلقت ركوبة حملته عليها إلى المجموعة . لما فك الطبيب الرباط فوجيء . أنا فوجئت أكثر . الجزء المربوط كان أحمر . وحول الجرح ينتشر في الحمرة لون أخضر داكن . والساق السمراء متورمة وتلعب سألني الطبيب عن سبب الجرح وزمن حدوثه . ذكرت له كل شيء ما عدا الطين حدسني الطبيب في غيظ وكراهية ، ووصفني بالفاظ بدت لي أكثر تأدياً من ألفاظ العمدة وضابط النقطة ومعاون الزراعة . كتب ورقة ، وأزاحها على المنضدة البيضاء بأطراف أصابعه إلى فاحيتي . أمسكت الورقة بكلتا يدي وأنا أنظر إليه مستفسراً . شكرته ودعوت له بالصحة وطول العمر ، وعندما أخبرني

بصوت آمر ، وهو يتوجه في اهتمام مشتمز إلى المريض التالي ، انه كتب بتحويل ابني إلى المستشفى الأميري .

في المستشفى أعطوه إبراً ، وأقراصاً بيضاء ، وبلايبع اسطوانية حمراء . مرّ يومان ، ولكن النار ظلت تنتشر في الساق إلى أعلى وإلى أسفل ، وقلعها كقماش أحمر رقيق . واللون الأخضر الداكن كجزائر النحاس يزداد اتساعاً . حينذاك قرر الجراح ضرورة بتر الساق قبل فوات الأوان . بصمت الإقرار بإيهامي وبدي كلها ترتجف ، وتساءلت في غيباء :

— يعني الولد حيموت يا سعادة اليه ؟

حملوه إلى حجرة العمليات على منضدة بيضاء طويلة وضيقة ، ذات أرجل نحيفة عالية ترتكز على عجلات صغيرة. سوداء حرة الحركة تحدث عندما تحثك بالبلاط أصواتاً كصوصة الكتاكيت. نشط الأمل في قلبي وأنا أنظر إليه راقداً في قبص أبيض تحت ملاء بيضاء (كل شيء في المستشفى أبيض) ، على هذه النقالة البيضاء ، يقودها من أمام ويدفعها من خلف ممرضان شابان ، خفيفا الحركة ، تحس أن لها قدراً من السلطة يستمدانه من ثيابهما البيضاء . حتى الأحذية في أقدامها بيضاء ، والطاقيّة على رأسها بيضاء . صحيح — قلت لنفسي وابتناسمة خفيفة ترتسم على شفتي — ان الطب نعمة كبرى من عند الله . ومستشفيات الحكومة ؟ يا سلام ! كم تكلفني هذه العملية لو أجريت عند طبيب خصوصي ؟ شعرت بأهيتي عندما اكتشفت فجأة أنني الآن أتعامل مع الحكومة .

وقفت في أول الممر الذي تقع فيه حجرة العمليات ، وتعلق بصري بالباب الأبيض الذي دخل محمد منه ثم أغلق وراءه . رحلت أردد الفاتحة ، وأدعو الله أن يكتب له السلامة ، وأتوسل بالست الطاهرة ، وسيدة الحسين ، والسيد البدوي ، وسيدي إبراهيم الدسوقي . استراحت نفسي بعد هذه الأدعية السيّمة مستها في حرارة ، وفرحت التحرك — ولكن غير بعيد — في الصالة الكبيرة المربعة . أشخاص مختلفون لعلهم مرضى ، أو أقارب مرضى ، أو أصدقاءهم

يتحركون في الصالة من ناحية إلى ناحية ، في بطن من ينتظر شيئاً ما زال بعيداً .
يدسون أيديهم في جيوب بنطلوناتهم أحياناً ، ويدخنون أحياناً أخرى ،
ويتطلعون إلى المرضى والمرضات أحياناً ثالثة . ولكن عيونهم تمتلئ كل الوقت
بنظرة ثابتة مفكرة . بدا لي من الذكاء ، ومن حق الزمالة كذلك ، أن أستطلع
رأيهم في العملية ، تخيرت منهم من يبدو عليهم الفهم والمعرفة والطيبة . أفضيت
إليهم بالأمر ، وسألتهم تقديرهم لخطورة العملية ، واحتمالات نجاحها . كل من
سألته كان يصغي إلي في اهتمام متكلف ، ثم لا يلبث حتى ينصرف مبتعداً عني
ليستأنف تسكمه في أرجاء الصالة وهو يقول في هدوء غشاش : لا ، بسيطة إن
شاء الله .

لم يكن هناك أي مقعد ، فجلست القرفصاء بجوار الحائط عند باب المر ،
وأسلتها له . كم من الوقت مر ؟ لا أدري . لكنه كان وقتاً طويلاً جداً ، فتح
الباب في نهايته التي بدا أنها لن تأتي .

رائحة ثقيلة ، كدخان غير مرئي ، انبعثت من الحجرة المفتوحة وملأت المر .
وكأنما من خلال هذه الرائحة نفسها ، لا من خلال الباب ، خرج الجراح عابساً ،
يمسح العرق عن جبهته بظهر كفه ويدلك ذراعي منظاره بأصابعه ، ويمسح ما
وراء أذنيه بسبابته ، مسرعاً فيما يشبه الهرب إلى حجرة الأطباء صدمني منظره ،
وانقبض قلبي . نهضت واقفاً ، لكنه لم يلتفت ناحيتي عندما مر بي ، كأنما لا
يراني . تجمدت قدماي في موضعها ، ولم أجرو أن ألحق به لأساله .

عادت الرائحة الثقيلة تملأ المر ، وتجم فوق كل الأشياء تحاول أن تخنقها ،
التفت رأسي نحو باب حجرة العمليات . كان مفتوحاً ، ومريض يقف في فتحة ،
منحنياً إلى أمام ، يمسح جبهته — هو الآخر — بطرف مريته البيضاء وقد أزاح
طاقبته إلى الوراء . على الرغم من لطفي تقدمت نحوه في حذر محاولاً أن أقرأ
حركاته . لم يشجعني أنني كنت أعطيه عشرة قروش قبل بدء العملية ، ووهبته
بالحلاوة بعدها . لحني . اعتدل واستدار ليدلف داخل الحجرة . كنت على بعد

خطوة منه . هتفت به . قال في صوت أقرب إلى الصياح بي وهو يصفق الباب
في وجهي :
— البقية في حياتك يا عم .

* * *

لم يعد الفضاء رمادياً . تحول إلى قبة هائلة من زيت كعلي غامق . النجوم
شديدة التألّق ، قطع فادرة من الماس الباهر . الأصوات انقطعت ، ابتلعته بشر .
الحركة تجمدت أصاها شلل مفاجيء . الوجود منكش على نفسه كطفل يدس وجهه
وأطرافه في حضن أمه النائمة هرباً من خوف مختبيء في الظلام . النسيم البارد
— وحده — نشط ، يركض بين الكائنات الهامدة كجيش من الأرواح الشاردة .
خيل إلى أبي محمد أنه الكائن الحي الوحيد المستيقظ في هذا العالم . زاده هذا
شعوراً بالوحشة ، وعمق إحساسه بالفجيعة . كان الحزن ، والجوع ، والإرهاق
قد استنفدت قواه . وضع يديه في حجره ، ومال برأسه نحو وسطه ، وأغمض
عينيه .

أرض بعيدة واسعة . محمد يقف وحده في وسط هذه الأرض . مياه تخرج
من مكان غير مرئي وتسيل فوق هذه الأرض . محمد سعيد بهذه المياه . المياه
تزداد وترتفع . محمد يضطر إلى رفع ثوبه عن ساقه . محمد يضرب في المياه بساقه
السمراوين النحيفتين وهو ينظر إليها ويتنسم . المياه تبدأ تكتسب لوناً أخضر .
اللون الأخضر يزداد قتامة . محمد يتلفت حواليه يبحث عن مصدر هذا اللون
الأخضر . المياه الخضراء القائمة تزداد وترتفع . محمد لا يعبأ بهذه المياه الغريبة .
خطوط حمراء متعرجة تظهر في المياه الخضراء . الخطوط الحمراء تهتز في حركات
سريعة كالحيات . الحيات الحمراء تتكاثر ، وتصبح أطول ، وأضخم . محمد يخاف .
المياه الخضراء لا تزال تزيد وترتفع . الحيات الحمراء تلتف حول ساق محمد .
تحاول أن تشده إلى أسفل لتغرقه في المياه الخضراء القائمة . محمد يضرب بقدميه
ليتخلص . قدماه لا تستطيعان مقاومة الخطوط الشيطانية . يكاد مرة أن يقع

إلى حيث تبتلمه المياه الخضراء ، وتلتهمه الحيات الحمراء . يصرخ مستنجداً بأبيه ، أبوه يخلع ملابسه ليغوص المياه إليه .

فوق السطح يرف جناحان قويان ، وينطلق صوت طويل حاد . صوت شجاع يتحدى الظلام والخوف ، ويهتك الصمت والسكون . يعتدل أبو محمد في جلسته ، ويفتح عينيه متعوذاً . للحظة خاطفة لا يعي شيئاً مما حوله ، لكنه لا يلبث حتى ينتبه . يدرك في تتابع سريع أنه قد أغفى وهو جالس ، وأنه جالس لأنه لم يذهب لينام ، وأنه لم يذهب لينام لأن ابنه قد مات . اليد تعود فتضغظ قلبه في عنف ، والمرارة تزداد في نفسه . يرفع وجهه إلى أعلى في الظلام ، ويستجدي معاتباً :

— لماذا لم تهلني أيها الديك حتى أنقذه ؟

الديك يعود فيخفق بجناحيه ، ويطلق حنجرته بصوته الحاد من جديد محتجماً على زملائه الذين لم يستجيبوا له لأنهم لم يستطيعوا بعد . تهب الديكة الأخرى ، في المنازل الأخرى ، مذعورة تردد الصباح في عجلة معتذرة . الديكة تتناقل النداء فيما بينها ، حنجرة لحنجرة . يتلقاه هذا ليناوله ذاك . الديكة يحترق بعضها بعضاً . حين يهتف أحدها يصمت الجميع ، وينتظرون ، حتى لو كان صاحب الدور ديكاً صغيراً ، نحيل الصوت ، ضعيف الحنجرة لأنه لم يبلغ الحلم بعد .

تنتهي مظاهرة السحر . رضيت الديكة عن أنفسها ، واطمأنت إلى أن أمة الدجاج ما زالت بخير . تعود إلى الصمت ، وتستأنف النوم . ولكن الدنيا تبدأ تستيقظ ، ولا يعود أبو محمد هو المستيقظ الوحيد في هذا العالم .

ساعة . صوت كوز يرتطم بإناء . صوت رجل أجش يطلب شيئاً . بكاء رضيع . صوت امرأة خافت يملأه النعاس . رجل يتشهد . خفق قدم على الطريق . صوت وقور ينادي وهو يمر بالأبواب المغلقة : الصلاة .

آه ! صباح جديد يطلع على العالم ، ولكنه صباح بلا محمد . نار ثقيلة تشتعل في صدر الرجل وأحشائه . وتتقلص قسامته ، ويرتج بدنه . يدفن وجهه في راحتيه ، ويروح يبكي كالأطفال .

كالم يزل ينطلق كل فجر ، منذ أربعين سنة ، ينطلق اليوم أيضاً صوت الشيخ حسن من مؤذنة القرية الوحيدة واهناً متكسراً ، ولكن واضحاً وطيباً : الله أكبر . الله أكبر .

لم يتخلف أبو محمد عن صلاة الفجر في المسجد مرة واحدة منذ خمسة عشر عاماً ، أي منذ تزوج وأنجب محمداً . هل يتخلف عنها اليوم ؟

بوده لو راح . ولكن هل يستطيع أن يمشي ؟ إن قدميه لا تحملاه . لا يصلي إذن ؟ لا . فليصل هنا ، في مكانه ، على حصيرته .

يقف العبد بين يدي الرب . ينحني راکماً أمام عرشه . يحثو ساجداً عند قدميه . لسانه المر يسبح بحمده وعظمته . قلبه المحترق يعترف برؤيته ورحمته . دموعه تسيل على خديه ، وتبلل الحصير تحت عينيه .

الشمس طلعت . الأشياء وضحت . استعادت حقيقتها . لم تزل الأشياء هي هي . البيوت فقيرة متسائدة . الدروب ضيقة متعرجة . الأرض متربة غير مستوية . الدجاج ينبش الأرض بأظافره ، ويضربها بمناقيره . الوز في طريقه إلى الماء جماعات تتصايح وتهتز أردافها يمنة ويسرة . الدواب تشير الأرض بمخوافرها ، وتضرب جوانبها بذنوبها . المصافير تسمع شقشقتها في كل مكان وهي تهبط ثم تفر صاعدة . النخل العالي تميز العين تمايله في صعوبة . الحقول خضراء مترامية . السماء زرقاء نقيية . الشمس متألفة حبيسة . اللسيم جديد نشط . كل

الأشياء كما هي تماماً . كأنها كائنات خالدة . لا شيء توقف ، ولا شيء تغير ، ولا شيء اختفى . رحلة الليل كانت وستظل شيئاً خاصاً جداً ، مهمة سرية ، ينطلق فيها إلى عوالم غريبة ، حزينة ورهيبة ، لا يستطيع أن يدخلها إلا هو ، ولا يستطيع هو أن يدخلها إلا في قطار الليل الموحش الوحيد .

ويواصل أبو محمد السير إلى الحقل ، يسوق بقرته ويسحب محراثه ، ولكن دون أن يكون معه في هذا الصباح — كما في كل صباح قادم — محمد (١٧٠٠) .

تسرّب الذات في المعادل الموضوعي

« ... وكانت قصة المحراث للدكتور عبد الله خورشيد ... فكان هذا النقد » ...

في مقال عن هملت ، رأى (ت . س) إيليوث أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني هي إيجاد المعادل الموضوعي للشعور ، أو الموضوعية المتقابلة ، بمعنى إيجاد مجموعة من الموضوعات ، ثم موقف معين ، ثم سلسلة من الحوادث ، تكون جميعها صيغة تصاغ فيها هذه العاطفة المعينة ، بحيث تستحضر العاطفة من فورها ، بمجرد تقديم الوقائع الخارجية ، التي يجب أن تلتهي في تجربة حسية .

ومن كبار النقاد المحدثين مثل فرنسيس فرجسون من أعلن أنه ليس على يقين من أنه فهم اصطلاح مستر إليوت المشهور بالمعادل الموضوعي للشعور ، غير أن ذلك لم يمنع هذا الاصطلاح من الشيوع والانتشار ، بمعناه الذي حدده إليوت في السطور السالفة ، وأعتقد أن هذا المعنى غاية في الوضوح لأمثال فرجسون ، ولكن أسباباً موضوعية دعتهم إلى اتخاذ موقفهم منه ، لا محل هنا لذكرها^(١٧١) .

والتساؤل الذي أورده الآن هو : إذا كان عليّ أن أوجد المعادل الموضوعي لشعوري ، بحيث يكون صيغة يصاغ فيها هذا الشعور ، فهل يعني ذلك تحوير الذاتية الخالصة إلى موضوعية خالصة ، كما تتحول اليرقة داخل الشرنقة إلى فراشة كاملة ، ذات أجنحة أربعة ، تطير بها في الهواء ، بعد أن كانت دودة تدب بأرجلها على الأرض ؟

وهل يعني ذلك - بعبارة أخرى - أن ذات المؤلف لا تتسرب إلى العمل الموضوعي إلا على هذا النحو التناسخي ؟

إن ذلك يعني أن الفن الغنائي الذاتي والفن الموضوعي على طرفي نقيض ، لا تقصّل بينهما من هذه الزاوية صلة ، فإذا فقد ابن الرومي - وهو شاعر غنائي ذاتي - ابنه محمداً ، وهو أوسط أولاده (ولقد فقد ولديه الباقيين بعد ذلك) تفجّر ابن الرومي بالشعر ، معبراً عن شعوره بالفقد في صورة مباشرة يصف بها الشعور أو يصوره فيقول :

تَوَخَّيْ حَمَامَ الْمَوْتِ أَوْسَطَ صَبِيحِي فَلَهُ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ الْعِقْدِ
عَلَى حَيْنِ شَمْتُ الْخَيْرِ فِي لَمَحَاتِهِ وَأَنْسَتُ مِنْ أَعْمَالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ
مَحْمَدُ ، مَا شَيْءٌ تَوْهَمَ سَاوَةَ لِقَلْبِي إِلَّا زَادَ قَلْبِي مِنَ الْوَجْدِ
أَرَى أَخَوَيْكَ الْبَاقِيَيْنِ كَلِمَةً يَكُونَانِ لِلْأَحْزَانِ أَوْزَرَ مِنَ الزُّنْدِ
إِذَا لَعَبَا فِي مَلْعَبٍ لَكَ لَذْعَا فَوَادِي بَثْلِ النَّارِ عَنْ غَيْرِ مَا مَعَدِ
فَمَا فِيهَا لِي سَاوَةَ ، بَلْ حَزَاةُ يَهْجَانَهَا دُونِي وَأَشْقَى بِهَا وَحْدِي

أما إذا فقد الدكتور عبدالله خورشيد - وهو هنا قصاص موضوعي - ولده أحمد ، فإنه يتنكب طريق التعبير المباشر عن شعوره ، ويقدم معادلاً موضوعياً ، يكون صياغة جديدة لهذا الشعور ، فهو يقدم قصة فلاح يدعى الشيخ حسن ، أصاب المهرات ابنه إصابة ، لم تلبث أن تفاقم أثرها حتى أودى بحياته ، فإذا قال ابن الرومي عن آلامه النفسية « أشقى بها وحدي » فإن الدكتور خورشيد يحمل بطله (أبا محمد) بعد ليلة الفقد الليلاء ، يصبح على صباح الحياة المألوف للقرية ، حيث الدجاج ينبش الأرض ، والوز في طريقه إلى الماء يهز أردافه ... والدواب تثير الأرض بحوافرها ... والمصافير تشقشق وتعلو وتهبط ، والحقول ، والسماء ، والشمس ، والنسيم ... و« كل الأشياء كما هي تماماً » ، وبذلك يستقر في وعي الشيخ حسن أن « رحلة الليل كانت ، وستظل ، شيئاً خاصاً جداً ،

مهمة سرية ، ينطلق فيها إلى عوالم غريبة ، حزينة ورهيبة ، لا يستطيع أن يدخلها إلا هو ، ولا يستطيع هو أن يدخلها إلا في قطار الليل الموحش الوحيد ، فالواضح أن الدكتور خورشيد إنما يحدثنا هنا عن رؤيته هو ، وأحزانه هو ، ورحلته هو الموحشة في قطار الليل الموحش ، وقد حاول أن يصوغ هذا من خلال معادله الموضوعي .

وإذا قال الشاعر بشاره الخوري :

--- أنا ساهر والكون نام وكل ما في الكون نام

فإن القصص الدكتور عبد الله يقول : « نامت كل الأصوات ، وساد القرية سكون عميق ، راح أبو محمد يحملق هينيه في الظلام ... ويرهف أذنيه ، فلا يصل إليه سوى أصوات ضئيلة متقطعة ، أنفاس نفيسة وأخواتها ، انتفاضة دجاجة تستعيد توازنها ، بعد أن أوشكت تسقط من فوق الجدار ، حيث تنام ... » ويستمر القصص يصف الليل وما وسق ، حتى يقول : « خيل إلى أبي محمد أنه الكائن الحي الوحيد ، المستيقظ في هذا العالم ، زاده شعوراً بالوحشة وعمق إحساسه بالفجيعة » .

فالمؤلف هو الساهر ، وهو الذي يلتقط كل صوت حفي ، وركز هامس فيؤوله ويعطيه معناه ، ثم يحس بعمق الصمت ، فتزداد بذلك وحشته ، ولكنه وضع ذلك في معادل موضوعي هو قصة أبو محمد .

وإذا تحدث الشاعر أبو ذئيب الهذلي عن تجلده وقد فقد أبنائه جميعاً ، فغتم بكائيته بمثل قوله :

وتجلدي للشامتين أريهمو أنسي لريب الدهر لا أتضعضع
ولقد أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبكي من يقجع

فإن القصص الدكتور خورشيد يختم قصته « المحراث » بقوله : « ويواصل أبو محمد السير إلى الحقل ، يسوق بقرته ، ويسحب محراثه ، ولكن دون أن يكون معه في هذا الصباح - كما في كل صباح قادم - محمد » .

وفي هذا صياغة موضوعية للتجلد والتأسك ، بل أقول : صياغة موضوعية فنية لتحدي التغاؤل والانزاع والانسحاق أمام حادث الموت ، ونستجلي القيمة الفنية لهذه الصياغة إذا قرأنا الفقرة السابقة في سياقها الحتمى من قصة «المحراث» «المحراث» هو الأداة التي أودت بحياة ولده محمد ، وفي الصباح رأينا أبا محمد يسوق بقرته ، ويسحب هذا «المحراث» . وفي هذا قمة التأسك وإباء الانسحاق ، فهذا المعادل الموضوعى إنما يعكس نهوض الدكتور خورشيد ، ومواصلته السير إلى حقله ، يحمل كتبه ، ويركب سيارته .

هكذا تتقابل صياغتان فنيتان للشعور الواحد ، صياغته بطريقة ذاتية مباشرة ، وصياغته بطريقة موضوعية ، من وراء ستار .

وفي هذه الصياغة الموضوعية تتسرب الذات ، ولا يعاب العمل الموضوعى إذا تسربت فيه الذات ، فقد صور «راسين» المسرحى الفرنسى جانباً من حبه فى مأسه ، أحب دى برك ، وما لبثت أن ماتت على فراش الولادة ، فأحب غيرها كثيرات ، وكانت عاطفة الحب بمختلف درجاتها وأنواعها أبرز ما فى مسرح راسين ، فهو شاعر الحب الأول غير مدافع بين شعراء المسرح الكلاسيكى ، كما غالى «فيلدينج» القصص الانجليزى فى وصف جمال «صوفى» بطلة قصته «قوم جونز» ، وأسرف فى وصف ميزاتها ، حتى قالوا : إنه صور فيها زرجته الأولى التى كان يهيم بها ، ومن المقرر عند بعض النقاد أن عدم تدخل المؤلف وتسرب ذاته أمر مستحيل (١٧٢) .

والمهم دائماً أن يكون للعالم الصغيرة ، التى يقدمها العمل الموضوعى كالفصل منطلقاً الخاص بها ، وألا تنقطع صلة الناس والأحداث فيها بعالم الحقيقة ، وأن تكون للشخصيات أبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية التى ترسم وتحترم ، وأن نرى ذاتية المؤلف موضوعية فى التعبير والاحتمال .

وقد يخلص المؤلف لمقتضيات فنه أكثر مما يحرص على الانساق وراء تسريب الذات ، فالقصص «فيلدينج» ، الذى غالى فى وصف جمال بطلته صوفى وميزاتهما ،

ولم يحاول أن ينفي عنها ما يشين دائماً ، بل فضل أن يقول الحقيقة كاملة ، فحين حاول صاحب الخان إنزال صوفي عن ظهر الحصان ، سقطت على الأرض ، وارتفع ثوبها ، وظهرت ساقاها الجميلتان ، وضحك بعض الخدم الواقفين ، وخجل بعضهم الآخر ، واحمر وجه صوفي ، وشعرت أن خفرها العذري قد طعن ، فالمؤلف قد حرص على رسم هذه الصورة لصوفي ، برغم أنه صور فيها زوجته التي كان يقيم بها ، حرصاً على تحقيق غاية فنية موضوعية ، بعيدة عن المشاعر الذاتية .

فإلى أي حد حرص الدكتور خورشيد على أن يكون للدنيا الصغيرة ، التي تطالعنا من قصته « المحراث » منطقها الخاص ، وحياتها الداخلية ؟

في القصة أمثلة متعددة ، سلف بعضها ، لتسرب الذات بطريقة مشروعة لأنها تتلام مع هذه الدنيا الصغيرة ، فلقد دار بيني وبين المؤلف حوار عتدم ، زعم فيه أنه قاتل ابنه ، لأنه صنع شخصيته وصاغها كما يصنع المثال تمثاله ولولا هذا النمط من التربية التي أتاحتها لابنه لما حدث له هذا الحادث العرضي (إذدمته سيارة في الطريق بالكويت ، وكان أبوه آنذاك بالسعودية يؤدي فريضة الحج) ، وزعمت له في الحوار أنه قد ركب من الغرور شر الحُمر ، حين تعمد إغفال العوامل المختلفة لتكوين الشخصية ، من غيبية ، وعضوية ، وحيوية ، ونفسية ، واجتماعية ، وجعل نفسه المسئول الوحيد عن هذا الحادث العرضي ، الذي ترده الفطرة إلى القدر ، وقد ترده بعض العقول إلى الصدفة ، وليس لمقل أن يردده إلى قانون مادي حتمي .

ونقرأ قصة « المحراث » ، فنجد فيها أثراً من شعور الدكتور عبدالله بالذنب وبالمسئولية عن الحادث ، فإهمال الشيخ في علاج ابنه بعد الإصابة كان سبب وفاته ، وإن كانت لشخصية الشيخ أبعاد تجعله لا يدرك أنه هو المسئول ، فهو بحكم هذه الأبعاد لشخصيته ، فحين ارتفعت درجة حرارة ابنه محمد أعطاه أقراص الأسبرين ، فهدأت حرارته قليلاً وأغفى ، فأعجب الشيخ بنفسه لأنه تصرف « مثل الناس المتعلمين » ، ثم نستمر في قراءة القصة فنرى في نظرة الطبيب للشيخ وغضبه منه ما يكفي في التعبير عن مسئولية الرجل عما حدث لابنه .

وفي هذا المثال بديل موضوعي فني ، لم يفتقد الشيخ فيه صلته بعالم الواقع ، فهو يتحرك ويفهم الأمور في حدود وعيه الخاص ، وفي إطار أبعاد شخصيته الجسمية والاجتماعية والنفسية .

فهل كانت كل الخطوط التي ترسم شخصية الشيخ تحترم أبعاده المختلفة ؟ البعد العضوي أو الجسمي للشيخ مرسوم في وضوح ، والخطوط أو اللغات التي كونت هذا البعد أنه شيخ ذو جسد رقيق ، وقدمين نحيلتين نظيفتين ، وهينين عجوزين كليتين ، فوقها حاجبان أشيبان كثيفان ، إذا أراد النهوض - في ليلته تلك الليلاء - اعتمد عصاه الطويلة الصلبة .

والبعد الاجتماعي للشيخ واضح كذلك ، فهو فلاح رقيق الحال ، يرى أنه قد صار فجأة من الأغنياء ، لأن أهل القرية أكثروا في داره اللحم والأرز والخبز والخضار المطبوخ ، وهو لم يحظ بقسط من التعلم ، وهو رجل كريم في حدود وجدته ، فليديه مخدة جديدة نظيفة ، يحتفظ بها للضيوف .

والمفروض أن تتكامل أبعاد الشخصية ، ويكون من آيات التكامل أن نرى البعد النفسي للشخصية ثمة - على نحو ما - للبعدين الجسمي والاجتماعي ، غير أن رسم المؤلف للبعد النفسي للشيخ ربما يشف عن ذات المؤلف نفسه في بعض المواضع أكثر مما يشف عن نفسية الشيخ . الأمر الذي يجعلنا قد نرى أن تسرب الذات في المعادل الموضوعي قد حدث بطريقة غير مشروعة في هذه المواضع ، لأننا فيها لا نرى للشيخ حياته الأدبية الخاصة به .

واقراً إذا شئت وصف الليل ، وقد تحول الفضاء إلى قبة هائلة من زيت كحلي غامق ، والنجوم شديدة التألق ، قطع نادرة من الماس الباهر .. الحركة تجمعت ، الوجود منكش على نفسه كطفل يدس وجهه وأطرافه في حضن أمه النائمة ، هرباً من خوف مختبئ في الظلام ، فهذا الوصف الذي يسوقه المؤلف ... مفروض أنه يمثل رؤية البطل وأنسى لبطله أن يرتقي إلى هذا المستوى الراقى من الرؤية ، فيرى مثلاً الوجود منكشاً كطفل .

ومثل ذلك رؤية الدكتور خورشيد الظلام من خلال عيني الشيخ ، « فلا يرى سوى أشباح الأشياء تنصب فوق أرضية سوداء ، يخفف من سوادها شيئاً ما ذلك الضوء الرمادي المبهم ، الذي ينتشر ما بين الأرض والسماء ، كذرات منمطرة من النجوم البعيدة الخرساء » ، فهذا التشبيه الرائع الرائق ، لا يتأتى لشخصية الشيخ ، ولكن يتأتى لشخصية الدكتور عبدالله خورشيد ! على أن الشيخ آنذاك كان في داره ، وكان قد أغلق رتاج الباب ، بعد خروج آخر المعزين ، ولم يكن الشيخ أمام مشهد السماء .

والواقعة النفسية غير متحققة كذلك ، في اللقطة التي هم فيها الشيخ « أن يعيد فتح الرتاج . أحس أنه أتى عملاً عاقباً جافياً ، شعر كأنما يفتح الباب في وجه شخص عزيز ، لم يعد له حق الدخول من هذا الباب » فهذه لقطة لشعور دقيق رقيق ، ضاعط وناعم معاً ، وبمثل هذه اللقطة يتحطم البعد النفسي لبطل القصة ونتذكر المؤلف أكثر مما نتذكر بطله .

ومثل ذلك هذه الصورة الذهنية ، التي تراءت للشيخ : « رائحة ثقيلة كدخان غير مرئي .. وكأنما من خلال هذه الرائحة نفسها ، لا من خلال الباب ، خرج الجراح هابساً » ، ففي مثل هذا يبدو أن تسرب الذات لم يتم بصورة مبررة مشروعة . فمشاعر المؤلف ولقطاته تراحم الشيخ في حياته الأدبية فتزحمه .

إنني أومن - في حدود الأدب الموضوعي - بتناسخ الأرواح ، ولقد كان تناسخ الأرواح يقضي بأن تحمل روح الدكتور عبد الله خورشيد في بدن الشيخ ، ثم لا تقول هذه الروح ولا تفعل إلا ما يتوقع أو يفهم من الشيخ ، في حدود أبعاده الجسمية والاجتماعية والنفسية المتكاملة .

غير أن الشواهد عديدة على احترام المؤلف أبعاد شخصية البطل ، بالإضافة إلى ما أسلفته ، ولعل خير شاهد على ذلك هو تصوير الايمان المدعن العميق ، وطيف الإيمان الدائم الرقيق ، في قلب الشيخ وقد حضرته الصلاة : « هل يتخلف عنها اليوم ؟ بوده لو راح ، ولكن هل يستطيع أن يشي ..؟ فليصل »

هنا ... يقف العبد بين يدي الرب ، ينحني راکعاً أمام عرشه ، يحشو ساجداً عند قدميه ، لسانه المريسبح بحمد الله وعظمته ، قلبه المحترق يعترف بربوبيته ورحمته .

فمثل هذه الصورة من الايمان واقعية متوقعة من هذه الشخصية ، وهنا أتساءل عن واقعيتها وتوقعها من شخصية المؤلف ، فلقد مرّ بمثل هذه التجربة ، وربما لم يكن حظه منها - فيما بدا على السطح للعين وللأذن - كحظ بطل قصته المؤمن ، الذي أقعدته مأساته عن الصلاة في المسجد ، ثم أنهضه إيمانه للصلاة في داره ، ووقفه إيمانه هذا الموقف ، الذي يخشع فيه العبد ، ويزيده خشوعاً أنه مفجوع .

ولكن من يدري؟ ربما كان ما يبدو على السطح مما نقول ونفعل تحت وطأة ظروف قاسية مزلة من قبيل التجديف والزلزلة ، ولعل تحت هذا السطح المتوعر القاسي نبع الايمان يترقرق صافياً ، ثم لا يتفجر عيوناً إلا في أسمى اللحظات ، ولا ريب ان لحظة الكتابة من أسمى اللحظات التي تشحن فيها كل قدرات الأديب العاطفية والذهنية ، ولعلي بهذا أقدم تفسيراً لما يدعى ازدواج شخصية الأديب ، ولعلنا لو كنا ندري لرأينا أنه ليس ثمة من فارق بين المؤلف وبطله في جوهر هذا الايمان ، أو لرأينا أن البطل ، في صورته المثلى التي هو عليها ، يمثل النموذج الذي تلشده أحماق المؤلف ، وتتوق إلى أن يكونه ، ولو صح ذلك لكان خلق البطل في هذا التقويم الأحسن ، صياغة موضوعية ، تسربت اليها ذات المؤلف على نحو مشروع ومحمود .

وبعد ..

لقد ذكر المؤلف في كلمة الإهداء الكريمة ، أن القصة كانت من وحي جدل دار بينه وبينني . ولقد رأينا القصة تنتصر لجانب الايمان بالله ، ولجانب الإيمان بالحياة ، أما الانتصار لجانب الايمان بالله فلأن الرجل نهض إلى صلاته وخشوعه ،

وأما انتصار جانب الإيمان بالحياة فلأن الرجل نهض إلى عقله ومحرائه ... أفلا يرى الدكتور خورشيد إذن أنني قد انتصرت عليه في ذلك الجدل ؟ وأن عقله الباطن - برغم عقله الواعي - قد استوعب ما كنت أقول ، بل دان به ، ثم تسرب ذلك في هذا المعادل الموضوعي ؟

وبعد ... مرة أخرى ...

فإذا كان لمحتوى القصة هذه الدلالة على انتصار الإيمان بالله والحياة ، فإن مجرد ميلادها ذو دلالة على أن قلم القصص الدكتور خورشيد قد عاد إلى البعث بعد ربع قرن من الزمن ، ولقد ذكر المؤلف في السطور التي زعم أنه يعرف فيها بنفسه أنه « حكم عليه بالعدم يوم ١٩٧٣/١/٧ » وهو يوم وفاة ابنه ، وأنه « لم يدفن بعد » وأحسب أنه يستطيع أن يقول إنه منذ هذا التاريخ قد انتسخ :

مات الفق المازني ثم أتى من مازن غيره على الأثر

فلقد ظل الدكتور خورشيد قبل هذا التاريخ ستة أعوام وسدس عام - كما يعبر هو - يحيا من أجل إنسان واحد ، ولقد نسي من أجل هذا الإنسان الواحد كل شيء ، حتى قلمه المبدع ، ولكنه بعد هذا التاريخ عاد فالتقط قلمه ليحيا لكل الناس ، بما يبدع لكل الناس . وفي هذا حياة أي حياة لأن ذاته ستسرب في كل ما يكتب فيكتب لها أن تبقى ، بمقدار ما يتاح لهذا الأدب من البقاء (١٧٣) .

أسرار الجمال الفني في الأدب

سر الجمال الفني في الفنون التشكيلية :

تقف أمام تمثال أو عمل من أعمال النحت ، يصور بطولة شعب فاضل في معركة ، وخرج منها حاملاً راية النصر ، فيبهرك من التمثال أنه جسد لك معاني البأس والشجاعة والإقدام ، أو معاني الضعف والجن والإحجام ، أو أنه جسد لك معنى الفرح وزهوة المنتصر ، أو معنى الحزن وانكسار المنهزم. إن سر الجمال الفني في النحت ينبع من قدرة الممثل على تجسيد المعنى والشعور .

وتقف أمام لوحة رسام ، تصور لك ذلك الموضوع البطولي نفسه ، فيروعك منها أنها صورت لك جانباً من تلك المعاني ، فجعلته يتراءى لعينيك بألوانه وقسماته ، فكان الفنان أحضر لك هذا المشهد من المعركة بعد أن أدخل عليه من التعديلات والتفصيلات ما شاء له فنه ، حتى يهزك المنظر ويؤثر فيك . إن سر الجمال الفني في الرسم يكن في قدرة الرسام على تحويل المعنى والشعور إلى صورة بصرية ، قوامها الخطوط والألوان ، والأضواء والظلال .

سر الجمال الفني في الرقص والموسيقى :

وتجلس أمام مشهد يقدم لك رقصة الحرب ، ويصور قصة نضالية ، فيثيرك في حركات الراقصين لدى تجمعهم وتفرقهم ، ولدى تلفتهم في حذر ، وإقدامهم في جرأة ، ولدى وثبات بعضهم وسقوط بعضهم ، وغير ذلك من الحركات ... ما يمثل لك الموضوع تمثيلاً . إن سر الجمال الفني في فن الرقص يتجلى في قدرته على التعبير عن المعنى والشعور بالحركات .

ونترك الفن المرئي في الرقص ، وفي فن التصوير بنوعيه : النحت والرسم ، وننتقل إلى فن مسموع هو الموسيقى ، إنك تستمع إلى معزوفة تصور لك النضال البطولي الظافر ، فيهر مشاعرك أن المعزوفة تسمعك من الأصوات ما يوحى إليك إيماء قوياً بأنك في ساحة قتال ، وبأن القتال محتوم يتعالى فيه الضجيج والعجيج ، ويكثر فيه الكر والفر ، ويأن بين هذه الأصوات صوتاً يمثل البطل ، يظهر من بينها ويختفي فيها ، حتى يظهر أخيراً مؤتلفاً مع أنغام النصر وأهازيج الفرح ، إن سر الجمال الفني في الموسيقى يلبث من أنها تستخدم الأنغام لتوحى إليك بما يشاء الفنان من معان ومشاعر . توحى بها في غير إفصاح .

كل الفنون قادر على التعبير ، ولكل وسائله ، ولكل حدوده ، فالنحت والرسم لا يسعها إلا تسجيل لقطة واحدة ، تصور مرحلة واحدة ، من مراحل المشهد المتطور المتغير ، والرقص والموسيقى لا يسعها إلا الإيماء بالمعنى والشعور ، شأنها في عدم القدرة على الإفصاح شأن فنيّ التصوير : النحت والرسم .

أسرار الجمال الفني في الأدب :

لقد رأيت أن سر الجمال الفني يختلف باختلاف الفن ، فما سر الجمال الفني في الأدب ؟ بل ما أسرار الجمال الفني فيه ؟

علينا أن ندرك أولاً أننا لا نريد المفاضلة بين الفنون الجميلة ، فلكل فن ضرورته ووظيفته ، ولا يمكن لفن أن يغني عن فن آخر ، ولم يوجد فن عبثاً ، وسيبقى كل فن جديراً بالبقاء ما دام سامياً غير مسفّ ، لا نريد المفاضلة ولكننا نريد الموازنة التي تهدف إلى وضع كل فن في موضعه الصحيح .

أسرار الجمال الفني في الأدب أنه كالنحت يمتلك القدرة على التجسيد ، وأنه كالرسم يمتلك القدرة على التصوير ، وأنه كالرقص في قدرته على تسجيل الحركة ، وكالموسيقى في قدرته على الإيماء ، ثم إنه يعد ذلك كله يمتاز على الفنون جميعاً بقدرته المتفردة على الإفصاح .

وبعبارة موجزة يجمع الأدب أسرار الجمال الفني المتفرقة في سائر الفنون ،
ثم يضيف إليها جمال الإفصاح .

واقراً هذه الأبيات للشاعر المصري المعاصر علي محمود طه ، يصور لك فيها
ثبات « مدينة باسلة » :

طلعوا جبابةً عليكِ وثاروا	ووقفتِ أنتِ وروحك الجبارُ
عصفوا ببابك ، فاستبّيح ، فلم يكن	إلا جهنّمَ هاجها الإعصارُ
حربٌ إذا ذكرتِ وقائعَ يومها	شاب الحديدُ لهولها ، والنارُ
يتصارعون بأذرعٍ مخضوبةٍ	والسقفُ فوق رؤوسهم ينهار
ما زلتِ صامدةً لهم ، حق إذا	سهت العقولُ ، وزاغت الأبصارُ
وتقبّض المستقلّون ، وعربدت	أيدي الرماة ، وعرد البتارُ
وتقوّض الحصن المنيع ، ولم يكن	إلا جدارٌ يحتويه دمار
وقسا عليك المرجفون ، وحدثوا	أن ليس تقضي ليلةً ونهار
أطبقت كالنسر الحلق ، ما لهم	منه ولا من غلبه فرار
وتقرستك قلوبهم ، فترنّحوا	رعباً ، وأنت الخسر والخثار

أرأيت كيف اجتمعت في هذه الأبيات آيات باهرة من التجسيد والتصوير ،
والحركة والتنظيم ؟ أرأيت كيف تجسدت ولوّنت معاني هجوم الجبابة الكاسح ،
وثبات المدينة المذهل ؟ لكأن الشاعر قد استعار إزميل المثال ، أو فرشة
الرماس ، حين شرع يعبر عن طلوع الجبابة ، وعصفهم بأبواب المدينة ، وصراهم
بأذرع مخضبة بالدماء حتى الاندحار ، أو حين شرع يعبر عن وقوف المدينة
وروحها الجبار ، وعن صمودها واستماتتها ، حتى أطبقت على العدو كالنسر ،
ونشرت الخدر في عروقه كالخمر ، وصور الأبيات لا تقف بنا لدى مرحلة من
مراحل الصراع ، ولكنها تتوالى للرصد في كل مراحلها ومن جميع زواياها .

وليست الصور هنا ساكنة ساكنة ، فقد أضاف إليها الشاعر عنصري الحركة

والموسيقى ، وقد تمثلت الحركة في خطين متقابلين ، ويتقابلها تتم قصة البطولة :
حركة المهاجرين بعنف وقسوة ، وضراوة وشراسة ، تبلغ ذروتها عند انتشار
الأقاويل بأن المدينة منهزمة بين عشية وضحاها ، ثم تنكسر هذه الحركة العنيفة
الضارية ، وتتحول إلى ترشح وارتعاب وشلل ، حين يتمشى الوهن في أعضائهم
تمشي الخمر في مفاصل المجهدين .

هذه حركة تلتهي إلى خمود ، والأخرى حركة تبدأ بالثبات والصمود ،
ثم تضعف حين تسهو العقول وتزيغ الأبصار ، وتضطرب أيدي الرماة ويهتز في
أيديهم السيف البتار ، وحين يحيط بهم الدمار من كل جانب ، وتبلغ هذه الحركة
قرارتها من الضعف عندما تنتشر الأقاويل بتوقع الانهزام السريع للمدينة ثم
تنقلب الحركة ، حين تستجمع المدينة ما بقي لها من إباء وشجاعة ، وحين يظهر
معدنها الأصيل الذي صهرته المعركة ، فيبدلون بالضعف قوة ، وبالهزيمة نصراً .
خطان متقابلان ينتهي أحدهما باندحار ، لينتهي الآخر بانتصار ، وفي
تقابلها وتشابكها تمام قصة الصراع البطولي .

ثم أضاف الشاعر إلى الصور والحركات ألواناً من الموسيقى الخارجية ،
وتتمثل في الوزن والقافية ، والموسيقى الداخلية ، وتتمثل فيها تكامل العناصر
وتآلفها ، وفيما يمكن أن نسميه موسيقى تصويرية تصاحب هذا الشريط من
الصور المتحركة ، استمع إلى توالي المدات في الشطر الأول :

طلعوا جبابة عليك وثاروا

وقارنها بسرعة الصوت في كلمة « ووقفت » ، إن هذا يوازي الضراوة
والشراسة والعنف في مقابل الثبات ، واستمع إلى البيت الثاني ، وما فيه من
أحرف ذات صغير وتعطيش (عصفوا - استبيح - جهنم - هاجها - إعصار)
الآ تساعد موسيقى هذه الأحرف على الإيحاء بصخب المعركة ، واستمع إلى
خفوت الصوت في البيت الأخير :

..... فترنحوا رعباً ، وأنت الخمر والخمار

ألا يوحى هذا بالحدرد والشلل يسريان في مفاصل المعتمدين ؟
 بشريط من الصور المتحركة المصحوبة بموسيقاها التصويرية الموحية بمجمع فن
 الأدب ما تفرق في سائر الفنون من أسرار الجمال الفني ،
 ولكن الأدب يضيف إلى ذلك جمال الإفصاح ، فإن أي فن غير هذا الفن
 لا يستطيع أن يترجم لنا البيت التالي إلى صورة :
 عصفوا ببابك ، فاستبيح ، فلم يكن إلا جهنم هاجها الإعصار
 لأن هنا ثلاث لعطات لا لقطة واحدة ، ثم لأن التشبيه في اللقطة الثالثة أثر
 بارع من آثار الخيال الشعري لا يستطيعه فن آخر ، والتشبيه وسيلة من وسائل
 الإفصاح التصويري التي يتفرد بها الأدب .
 ولقد قرأت قول الشاعر :

وقسا عليك المرجفون ، وحدثوا أن ليس تقضي ليلة ونهار
 وعرفت أنه يمثل الذروة التي ينقلب عندها ميزان المعركة ، والبيت يفصح
 عن هذه الذروة ويبلغ بنا أعاليها ، على نحو لا يملكه فن آخر .
 فالأدب يضيف إلى جمال التصوير جمال التفسير ، ويضم إلى الحركات الخارجية
 حركات ذهنية ، وإلى تناغم الكلمات وضوح الخطرات .

وجمال الإفصاح يفتح للأدب آفاقاً واسعة ، لا يضرب فيها فن آخر بجناح ،
 فبالإفصاح يسهل الأدب أن يعبر عن أرهف المشاعر وأدق الخواطر ، وأن يصوغ
 الخبرة ويسوق الحكمة ، وبالإفصاح صارت الآداب أوعية الثقافة الإنسانية بمعناها
 الواسع ، وكان الأدب باعث النهضة السياسية والإنسانية بمعناها الشامل ولأمر
 ما — ولعله لهذه القدرة الواسعة للأدب — كان هو وسيلة الأنبياء المرسلين في
 نشر أديانهم ، وبث هدايم ، وكانت الكتب السماوية أرقى نصوص أدبية عرفتها
 تواريف الآداب .

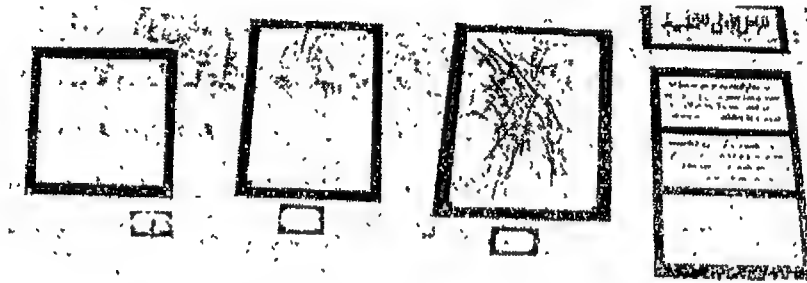
٢٣٢

وبعد

فهل توانا وقفنا بك على كل أسرار الجبال الفني في الأدب ؟ اللهم لا ! فإننا
نراها أكثر مما يتسع المجال لذكره ، وبحسبنا أننا كشفنا لك جانباً من الستار ،
لترى بعض أسرار هذا السحر المباح ، الذي أشار إليه أفصح إنسان عليه الصلاة
والسلام حين قال : إن من البيان لسحرا .

سياحة تأثرية في معرض للتصوير

المعرض الذي تمت بسياحي التأثرية فيه هو المعرض التربوي الفني ، الذي اقامه معهد المعلمين بالكويت هذا العام ، في مبنى المدرسة المباركية .



الأشكال الثلاثة الأولى : تروي قصة التكوين والتكوين

وموضوع المعرض « فن الطفل » ، مع كثرة ما فيه من أعمال كبار الفنانين ، فقد استخدمت هذه الأعمال وسيلة لتحقيق غاية المعرض وهي فهم فن الطفل باعتباره ذات سمات وقيم خاصة به ، وليس مجموعة من الأخطاء أو المسودات إذا قيست بفن الكبار ، ولتحقيق هذه الغاية كان لابد للمشرفين على المعرض أن يقوموا بتصنيف الأعمال الفنية للأطفال ، لا تبعاً لتنوعها الموضوعي ، أو لندرجها الزمني ، بل وفقاً لتنوع سماتها وخصائصها الفنية ، وان يقوموا بالتقاط الخط الفكري والفلسفي الذي يربط بينها ويعطيها دلالتها ويعمق الفهم لها ، ثم أن يقوموا بمقارنة هذه الأعمال في سماتها وخصائصها بآثار الفنانين المعاصرين الكبار ، وبآثار الحضارات ، وبآثار البدائيين المعاصرين من فنانين قبائل « البوشمان Bushman » كان لابد من هذه العمليات الفكرية كلها لتحقيق

الغاية من عرض أعمال الصغار التي تشكل القسم الأول والأهم بين أقسام المعرض الحافل .

ولقد كنت حرياً أن أخرج من هذا المعرض ريان موفوراً لو أنني اكتفيت بما رأيته فيه وسمعت ، ولكنني خرجت مكتظاً مثقلاً بالكثير من التأثيرات التي اتاحتها لي سياحتي ، وفي هذا المبحث أسوق أهم هذه التأثيرات التي تتصل ببعض قضايا الطبيعة والفن وفلسفة الفن .

وسوم الاطفال تروي قصة التكوين والتكوين :

مع وقفتي الأولى أمام رسوم الصغار تساءلت : أكان الكون قبل بدء الزمان سديماً ؟ سديماً متجانساً يملأ المدى الفسيح المتأرجح بين المكانية واللامكانية ؟ بهذا قال علماء منذ جهر العالم الطبيعي « بوفون » برأيه في نشأة المنظومات الشمسية وأضافوا بأن الزمن قد بدأ حركته الأولى منذ دبت الحركة الأولى في هذا السديم المتجانس ، بفعل اختلاف الحرارة ، وكانت الحركة دائرية كلفت هذا السديم كما تلف سطح الماء « دوامة » هائلة . دوامة ذات مركز واحد ، ثم كان أن تمزقت السدم إلى مزق كبيرة هائلة ، ظلت كل منها حول مركز لها ، فتعددت المراكز وكان هذا مؤذنًا بتميز كتل السديم ، وبتشكل اجرام السماء .

هذا ما تقرره « نظرية السدم » أو « فرضية السدم » في تفسير نشأة الاجرام السماوية . . وهذا ما ترويهِ رسوم الاطفال ، في هذه الأشكال الثلاثة :

فالشكل (١) يمثل أول لقاء للطفل مع عملية الابداع الفني حيث يحرك الفرشة للمرة الاولى ، وفي هذه اللوحة لا نرى إلا خطوطاً متداخلة غير ذات اطار ، وغير ذات تصميم ، تكاد تكون في عشوائيتها متجانسة ، لا تحمل من الدلالة الا ما يمكن أن يحمله سديم متأرجح بين عالمي المكان والامكان ، فكل منها تيه غير محدود ، وعاء بغير حدود .

والشكل الثاني يمثل الخطوة الثانية في عملية الابداع ، وفيه نرى الخطوط

التي كانت عشوائية بغير تصميم .. قد دبت فيها الحركة التشكيلية الاولى ،
فدارت على نفسها بفعل حرارة الابداع ، كما دبت الحركة الاولى في سديم الكون
بفعل اختلاف الحرارة ... دارت الخطوط في شبه دوامة كما دارت السدم في
بدء الزمان .

وفي الشكل الثالث نرى الدوائر ذات المركز الواحد قد صارت إلى دوائر
ذوات مراكز متعددة ، أو أجرام فنية مختلفة .

وهكذا تكون قصة التكوين قد تمت فصولاً ، فإذا عمد الطفل بعد ذلك إلى
دوائره ، فجعل لاحداها رأساً وعينين لتكون انساناً ، وجعل لأخرى أربعة
أقدام لتكون حصاناً .. وهكذا ، فلقد عمدت عناية الله إلى جرم سماوي فبردت
سطحه ومهدته ، وجعلت له سحاباً وأمطرته ، وعمدت الى جرم آخر فجعلته
منارة ، وإلى غيره فأبقت فيه الحرارة .. وهكذا .

فأي سر عظيم قد أودعه الله الطفل ؟؟

تري هل صاغه الله مبدعاً على هذا النحو من الابداع ، ليخلف في الأرض
بديع السموات والأرض ، فأصابه - بفطرته التي فطره الله عليها - تعبد
رواية قصة التكوين والتكوين ؟؟؟

أم ترانا قد أصدرنا حكماً على عملية الابداع الالهي للكون من خلال تجاربنا
البشرية مع عملية الابداع في الفن ؟ فنكون بذلك قد احتكنا إلى منطقنا نحن
الذي نعرفه ونجهل ما عداه في تفسير عمليات أسمى من عقولنا ، وأنأى عن
فهومنا ؟؟

ان عملية الابداع في مجال الفن تمر بهذه المراحل : تكون التجربة الشعورية
التي يعبر عنها الفنان كلا سديماً متجانساً غير محدد المعالم ، ثم تبدأ حركة الابداع
النفسي تتضح ، وتبدأ قسبات التجربة تتخلق ، حتى تستقر على القرطاس أو
اللوحة أو الحبر ... عملاً فنياً متمايز القسبات ، واضح السمات .

يا ترى .. أ كانت رؤيتنا للكون وليدة لأثر الوجود المطلق فينا ؟ وهذا يعني أن الكون قد أفصى إلينا ببعض المكنون من اسراره ؟؟ أم كانت رؤيتنا للكون وليدة لتجاربنا في الوجود المحدود ، وهذا يعني اننا قد أضفينا على الكون بعض ما نعرف من ذواتنا ؟؟ ومن يدري ؟؟ وما اشهدتهم خلق السموات والأرض .

«وجدتها» والوحدات المتكررة في الفنون :

كانت وقفتي الثانية أمام عدة لوحات ، تتكرر فيها الوحدات كهذه التي تراها في الشكلين الرابع والخامس :

وللتكرار دلالة النفسية الفنية الهامة ، فهو يمثل صيغة فرجة تطلقها النفس المبدعة التي تبحث عن إطار كأنها تقول قولة أرشيدس « وجدتها » ولفرجة النفس تظل تكرر هذا الإطار أو الشكل المدرك ، حتى تملأ ساحة اللوحة في حركة إيقاع متكررة ، كأنها حركة الراقص الفرج الطرب يظل ينقل الخطو حتى يملأ ساحة الرقص بحركته الموقعة المتكررة .

ولا بد على هذا من ثلاث ملاحظات :

أولها انه غير ممكن أن يكون التكرار تكراراً بمعناه الحرفي ، وليس فقط لأنه من الغالب أن يطرأ على الوحدة المتكررة تغير ما في شكلها على اللوحة ، ولكن أيضاً لأنه لا بد أن يطرأ عليها (الوحدة) تغيير ما في وقعها النفسي ، فوقع وحدة في أول اللوحة يختلف عن وقع أخرى تليها ، وهاتان مختلفان في وقعها عن ثالثة تقع في خضم اللوحة ، فهن كالموجات في بحر لجي ، لا يمكن أن تتشابه واحدة في داخله وأخرى تتكسر على صخور الشاطئ أو تنام على رماله .

وثانياً ما يدل عليه التكرار من صيغة نفسية فرجة .. صيغة الظفر بالاطار .. لا يكفي وحده لتفسير كل الأعمال الفنية التي تتكرر فيها وحدات ،

لإذ قد يدل التكرار على تعاون أو تناسق أو مسخ أو استهواء أو غير ذلك من المعاني التي قد يقصد اليها الفنان بلوحته .

وثالثاً ينبغي أن يكون تقسيم العمل الفني إلى وحدات تابعاً من الإيقاع الوجداني للتجربة بكاملها على نفس الفنان ، وألا يكون هذا التقسيم استجابة سريعة للمطلع مثلاً بحيث يفرض المطلع موسيقاه وتنظيمه على سائر عناصر التجربة بطريقة متكلفة .

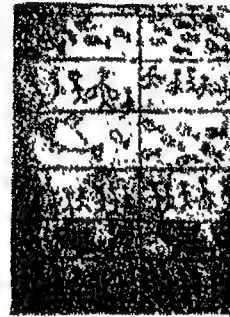
ولتوضيح ذلك ينبغي أن نسوق المثال من الشعر ، يقدم الشاعر « كامل أيوب » في ديوانه « الطوفان والمدينة السوداء » قصيدة من ست مقطعات أو وحدات متكررة بعنوان « أغنية إلى الحياة » تقول اولاهما :

أمالكتي حين ران السكون على هيكلي
وطالت صلاقي في خشعة الراهب المختلي
وكدت أرى جنة الصالحين بقلب الولي
تسمعت خطوك خلف الجدار فلم أكمل
وألقيت عني تلك المسوح وكلني حنين
وعانقت فيك الوجود الطروب كما تبتغين

والتنظيم الذي خضعت له هذه المقطعة قد نشر نظامه على القصيدة كلها ، فدانت له بالولاء ويقوم هذا التنظيم على أساس تقديم أربعة أبيات على قافية ما (هي هنا اللام) ثم تقديم بيتين اثنين على قافية النون بالذات ، وتقوم النون في ختام كل مقطعة بدور النغمة الأليفة المتكررة ، والقرار الموسيقي الأنيس ، يربط أجزاء اللحن برباط نغمي موحد ، فضلاً عن أن النفس (نفس الشاعر والمتلقي جميعاً) تبدأ لديه ، وتستريح إليه ، قبل أن تستأنف رحلتها الشاقة أو الشائقة مع بقية اللحن .

اهتدي الشاعر إلى هذه الوحدة التي ستكرر في القصيدة على شكل

(ل - ل - ل - ل - ن - ن) ، (ت - ت - ت - ت - ن - ن) ،
وهكذا .. وكان امتداده لذلك متضمنا الشعور بالفرحة ، فالبت أن شرع
يكبر هذه الوحدة على امتداد ست مقطعات ، ولم يكتف الشاعر بهذا بل
كرر البيت الأخير من المقطوعة الأولى بلفظه مع تغيير طفيف اقتضاه السياق
النفسي والفكري في كل مرة ، ففي الأولى يتحدث عن الوجود الطروب:
وعانقت فيك الوجود الطروب كما تبتهين



الشكلان الرابع والخامس : الوحدات المتكررة

وفي الثانية عن الوجود القوي ، ثم عن الوجود الحثيث ، ثم الوجود الجميل ،
فالوجود الطليق .

إن تكرار هذا التسق النغمي ، وإن اختتام المقطعات بالبيت الواحد
المتكرر تعبير عن صيغة الفرح بالامتداد إلى الأطار ، ولكنه كذلك متأق
بتطور الموقف النفسي والفكري على امتداد النص .

غير أن هذه القصيدة تمثل عندي العيب « النموذجي » لفن الوحدات
المتكررة ، وأعني بالعيب « النموذجي » العيب الذي يصاحب عادة هذا اللون
من الفن ، فحرص الشاعر على « قولبة » كل حركة نفسية بال قالب الواحد منها
تعددت هذه الحركات ربما لا يخلو من تكلف ، وحرصه على أن يمد بيت لقافية

« الغفل » الذي اختاره ربما أوقعه في تكلف ، فقد رأينا المقطعة الأولى تقدم صورة في أناة وبسط نسبين للراهب المختلي ، ولكنك تقرأ بعدها المقطعة الثانية :

أمالكتني حين جن الظلام على بهجتني
ولاحقني اليأس حتى تضاءلت في محنتني
تمجلت يومي وأعملت فأسي في حفرتي
وما أن ذكرتك حتى تراجعت يا ربتي
ومن يومها لم أعد أستكين ليأمني الحزين
وعانقت فيك الوجود القوي كما تبتغين

فترى هنا السرعة تحمل محل الأناة ، والتركيز يقوم مقام البسط ، لأن الشاعر حريص على حشر معاني هذه المقطعة ومشاعرها في أربعة أبيات قبل أن يعجله القرار النوني ، ناهيك من القلق الذي تشكوه جملة (يا ربتي) ، ومعنى ذلك ان في هذه القولة قسراً وتحكماً ، ناشئين عن الوهي بالقلب ، ومحاولة اسكان حركات النفس فيه .

ثم لنقرأ المقطعة الثالثة :

أمالكتني حين الفيت أيامي الهاوية
أطاح بها الصمت والحزن والرنة الشاكية
تمحست قلبي عجلان في لهفة صادية
لكي أطمئن إلى أن لي بعض أياميه
وقمت أودع في صحوتي وقفة الحائرين
وعانقت فيك الوجود الحثيث كما تبتغين

ولنترك هذا الخطأ الشائع « أطاح بها » بدلاً من « أطاحها » فالذي يهنا هنا هو التعبير « بوقفة الحائرين » فقد كتب على عجل كأنما ليؤدي غاية قولية

محددة ، وهي تمهيد الأذن لوقع القرار المتكرر ، ولتبرير وصف الوجود بأنه سريع حثيث ، فلا بد بحكم القالب الموحد من وصف الوجود بصفة ما حق تتناظر أبيات القرار في كل القصيد .

فالتكلف هو العيب « النموذجي » الذي يكثر في شعر الوحدات المتكررة ، وانه في غير شعر كامل أيوب أكثر ظهوراً ، وحيثما يظهر هذا العيب النموذجي فهو دليل على الوعي المسرف بالقالب ، والاستسلام لصيغة الفرغ التي تطلقها نفس الشاعر لحظة ابتدائها إلى الاطار .

اتحاد الذات بالموضوع في فن الصغار والكبار :

وكانت وقفتي الأخيرة مع ثلاث لوحات لثلاثة فنانيين صغار ، وموضوع هذه اللوحات ما يعرف في الكويت « بالنقعة » وهي أشبه بمرفأ أو حوض كبير للسفن . وتبدو اللوحات في الشكل السادس والسابع والثامن .

موضوع اللوحات واحد ، ولكن الذوات التي اتحدت به مختلفة ، فقد شغلت « النقعة » كل اهتمام الطفل الأول ، فجعلها تشغل اللوحة كلها ، باعتبار اللوحة بمثابة لبؤرة اهتمام الفنان في لحظة الابداع ، ولكن فنان اللوحة الثانية كان أوسع مجال رؤية ، وأفسح مجال اهتمام أيضاً ، فقد جعل رؤيته تتسع حتى تشمل « النقعة » والسفن الشاوية فيها ، وجانباً من البحر تتحرك فيه السفن في طريقها إلى مدخل النقعة . أما فنان اللوحة الثالثة فقد كان أوسع من صاحبيه رؤية واهتماماً ، إذ أدخل السماء والشمس هنصرين بارزين بجانب النقعة والسفن التي تأوي أو تنجيه إليها .



الاشكال السادس والسابع والثامن تصور « النقعة »

ترى أهي مفاضلة بين الفنانين الصغار الثلاثة من حيث اتساع مجال للرؤية والاهتمام أو ضيقه ؟ من الخطأ الفادح أن نجعلها مفاضلة ، فكل منهم قد عبر عن حالة وجدانية تخالف الأخرى ، وهذه الحالة الوجدانية الذاتية قد اتحدت بالموضوع فأحالت إلى صورة جديدة وقد يشق علينا أن نهتدي إلى تلك الحالة الوجدانية الذاتية لدى كل منهم ، فذلك يحوجنا إلى معايشرة لآثار هؤلاء الفنانين الأخرى ، وإلى معايشتهم في لحظة الابداع ، وإلى مساءلتهم .. وبعبارة موجزة يحوجنا إلى أن نجعل ذلك موضوع دراسة فنية ونفسية .

فما ندرى أسيطر الشعور بالأمن والاستقرار والدعة على الفنان الأول ، فالتقط صورة السفن الآمنة المستقرة في النقعة لم يشغل بسواها ؟ أم تراه يلشد الأمن والاستقرار في حياته ، فلما لم يسعفه بها واقع الحيوي أنجده بها واقعه الشعوري ، وظهر أثر ذلك في عطائه الفني ؟ أعني عبرت اللوحة عن واقع ملموس أم عن متوقع منشود ؟؟

وقد يكون نشدان الأمن والاستقرار أوضح في اللوحة الثانية ، ففيها سفن تريد أن تبلغ مأمنها ، ولكن من يدري ؟ لعلها تعبر عن فرحة العودة ، أو لعلها تؤكد نشدان الأمن بالمقارنة بين السفن داخل النقعة وخارجها ، وقد يكون هذا الأمن مطلباً يومية لهذا الطفل ، يطلبه كلما غدا إلى المدرسة إذا كان في المدرسة ما ينفره أو يطلبه إذا راح إلى البيت إذا كان في البيت ما يكدره .

ثم لا ندرى ونحن مع اللوحة الثالثة أي شعور فرج على الفنان الصغير أن يضع الشمس في أفقها ؟ وأن يؤكد إرسالها لاشعتها القوية ؟ ترى أهو الشعور بالنصب فالشمس في لوحته قوية ؟؟ أم هو الشعور بالتفاؤل فالسماشمسها تبارك البحر وما فيه من سفين ؟؟ أم ترمز هذه الأشياء إلى معان أخرى في لغة ذلك الفنان ؟؟

لا نملك تحديد الحالة الوجدانية التي اتحدت بالموضوع في كل مرة ولكننا نقطع باختلافها لما نراه من اختلاف اللقطات مع ان الموضوع المقترح واحد ، بحيث بدا وكأن كل فنان قد تناول موضوعاً مختلفاً عن موضوع صاحبيه ، فالجماد الذات بالموضوع يعيد صياغته من جديد .

لقد نقلني موقعي التأثري من لوحات النعمة إلى موقف نقدي لي مع نصين شعريين أحدهما لابن الرومي والثاني لمطران ، وفي كلا النصين إدماج حالة وجدانية بمشهد الغروب ، أحدهما لابن الرومي والثاني لخليل مطران .

المراجع

- (١) الأدب المقارن : دكتور محمد غنيمي هلال - القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ ط ٣ ص ٩ .
- (٢) المرجع السابق ص ١١ - ١٢ .
- (٣) عالجت هذا النقد في (بيئات نقد الشعر عند العرب - من الجاهلية إلى العصر الحديث) - الكويت - دار القلم .
- (٤) اقرأ المرجع السابق، مبحث (بيئة المجالس الأدبية) في العصر الأموي .
- (٥) ٣ قرون من الأدب ج ١ .
- (٦) وردت هذه الشواهد في مقال بعنوان (أديان العرب قبل الإسلام) للدكتور محمد الدش - مجلة العربي - ١٦٨ - الصادر في نوفمبر (تشرين ثان) ١٩٧٢ .
- (٧) ديوان حافظ إبراهيم : حافظ إبراهيم ج ١ ص ٧٨ ، ٩٧ .
- (٨) شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن الحسن المرزوقي - القسم (١) - ط أولى القاهرة - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٥١ م ص ٨-٩ وكذلك النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال ط ٤ - القاهرة - دار النهضة الحديثة ١٩٦٩ ص ١٦٧ - ١٧٤ وكذلك أسس النقد الأدبي عند العرب : دكتور أحمد بدوي - القاهرة - مكتبة نهضة مصر بالقاهرة - ط ٣ ١٩٦٤ من مواضع مختلفة مثل ص ٣١١ - ٣١٥ ، ٤١٨ ، ٤٢١ ، ٤٤٩ - ٤٦٣ ، ٤٧٨ - ٤٨٢ ، ٥٣٤ - ٥٣٩ .

- (٩) الشوقيات ج ١ ص ٦٤ .
- (١٠) المرجع السابق ص ١٠٩ وما بعدها .
- (١١) ديوان أبي تمام شرح وتعليق د. شاهين - بيروت - مكتبة الطلاب ص ١٣٨ .
- (١٢) الشوقيات ج ٢ ص ٣٦ - ٣٨ .
- (١٣) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : عباس محمود العقاد - القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ط ثالثة ١٩٦٥ م ص ١١٢ .
- (١٤) المرجع السابق ص ١٣١ - ١٣٢ .
- (١٥) المرجع السابق ص ١١٩ - ١٤٧ .
- (١٦) المرجع السابق ص ١٤٨ .
- (١٧) حافظ وشوقي : طه حسين - مكتبة الخانجي بمصر والمثني ببغداد ١٩٦٦ ص ٨ .
- (١٨) المرجع السابق ص ٩ .
- (١٩) المرجع السابق ص ٩٥ .
- (٢٠) انظر هذه المرات الثاني في المرجع السابق ص ٩٦ ، ٩٩ - ١٠٢ .
- (٢١) المرجع السابق ص ٩٩ .
- (٢٢) المرجع السابق ص ١٠٢ .
- (٢٣) المرجع السابق ص ٩٦ ، ١٠٢ .
- (٢٤) المرجع السابق ص ٩٦ - ٩٨ ، ١٠٠ - ١٠١ .
- (٢٥) المرجع السابق ص ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ .
- (٢٦) المرجع السابق ص ٩٩ .
- (٢٧) اقرأ عن جزالة اللفظ ومفهومها : النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال ص ١٦٨ والمراجع التي أشار إليها في هامش الصفحة .
- (٢٨) حافظ وشوقي ص ٩٧ - ٩٨ .
- (٢٩) المرجع السابق ص ١٠٢ .

- (٣٠) المرجع السابق ص ٩٩ .
- (٣١) المرجع السابق ٩٧ .
- (٣٢) المرجع السابق ص ٩٠ .
- (٣٣) المرجع السابق ص ١٠٢ .
- (٣٤) المرجع السابق ص ١٠١ .
- (٣٥) الأدب المقارن : د. محمد غنيمي هلال ص ١٨٤ - ١٩٢ .
- (٣٦) أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق للصولي المتوفى سنة ٣٣٥ هـ . عني
بجميعه ج . هيوارت دن ص ١ .
- (٣٧) المرجع السابق ص ٤٦ - ٥٠ .
- (٣٨) الأدب المقارن ص ١٩٢ - ١٩٣ .
- (٣٩) المرجع السابق هامش ص ١٩٣ وكذلك الكلاسيكية في الآداب والفنون
العربية والفرنسية : دكتور ماهر حسن فهمي والدكتور كمال فريد ص ٧٣
- (٤٠) الموضوع السابق من الكلاسيكية في الآداب والفنون .
- (٤١) الشوقيات ج ٤ ص ١٢٦ وقرأ مثل ذلك ص ١٢٩ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٧٧ ،
١٧٨ ، ١٨٠ .
- (٤٢) المرجع السابق ص ١٥٧ .
- (٤٣) المرجع السابق ص ١٧٠ ومثل ذلك ص ١٧١ .
- (٤٤) الأدب المقارن ص ١٩٣ - ١٩٥ .
- (٤٥) الموضوع السابق .
- (٤٦) الشوقيات ج ٤ ص ١٤٢ - ١٤٣ .
- (٤٧) المرجع السابق ص ١٥٢ .
- (٤٨) الأدب المقارن ص ٨٩ .
- (٤٩) الشوقيات ص ٤٢ - ٤٣ .
- (٥٠) تناولت مطران في الفصل الثاني من كتابي (بينات نقد الشعر عند
العرب) وتناولت شعر هزير أباطة المسرحي وإحدى مسرحيات شوقي

- في كتابي (الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباطة الشعري ..)
- (٥١) الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية ص ٢٨-٢٩ وكذلك الحجاج بن يوسف : جرجي زيدان - المقدمة ، وكذلك تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) : دكتور هبد المحسن طه بدر - القاهرة - دار المعارف ١٩٦٣ ص ٩٥ .
- (٥٢) انظر دراسة لمسرحية العباسية في فصول الباب الأول من كتابي (الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباطة الشعري) .
- (٥٣) روايات تاريخ الإسلام - العباسية أخت الرشيد : جرجي زيدان - القاهرة دار الهلال ص ١٧٦ .
- ٧٢ - روايات تاريخ الإسلام - عبد الرحمن الناصر : جرجي زيدان القاهرة - دار الهلال ص ٣٣٣ .
- (٥٤) روايات تاريخ الإسلام - شجرة الدر : جرجي زيدان - القاهرة - دار الهلال ص ١١٨ .
- (٥٥) المرجع السابق ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .
- (٥٦) اقرأ مثلاً لمحمد فريد أبو حديد : زنوبيا ملكة تدمر - وعصاميون عظماء من الشرق والغرب - والمهلل سيد ربيعة ، وقرأ لمحمد سعيد العريان مثلاً على باب زويله - وقطر الندى - وشجرة الدر - وقصة الكفاح بين العرب والاستعمار .
- (٥٧) في الأدب والنقد : د . محمد مندور - القاهرة - دار نهضة مصر - ص ٥١ ، ص ١١٩ .
- (٥٨) الرومانتيكية : د . محمد غنيمي هلال - القاهرة - دار نهضة مصر ص ١ .
- (٥٩) كولردج : د . محمد مصطفى بدوي - القاهرة دار المعارف بمصر ص ٤٢ - ٤٤ .
- (٦٠) ٣ قرون من الأدب : اشراف : فورستروك ج ١ ص ٤٦ - ٤٧ .
- (٦١) الرومانتيكية ص ٥ - ٦ .

- (٦٢) ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ٤٨ .
- (٦٣) الرومانتيكية ص ٢ - ٤ .
- (٦٤) اقرأ روائع التراجيديا في أدب الغرب : جمعها ، وقدم لها كلينيت بروكس ترجمة د . محمود السمره بيروت : دار الكتاب العربي ١٩٦٤ ص ١٥١ - ١٥٥ وكذلك الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباطة الشعري ، نقد وتحليل ومقارنة : د اسماعيل مصطفى الصيفي ص ٦٠٧ - ٦٠٩ وما بعدها (بيروت - دار الكتاب اللبناني - تحت الطبع) .
- (٦٥) الرومانتيكية ص ٨ - ٩ .
- (٦٦) الرومانتيكية ص ١١ .
- (٦٧) الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباطة الشعري نقد وتحليل ومقارنة ص ٦٠٥ - ٦٠٦ .
- (٦٨) الرومانتيكية ص ١٦ .
- (٦٩) الرومانتيكية ص ١٧ .
- (٧٠) في الأدب والنقد ص ١٢٠ - ١٢٢ وكذلك ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ١٤٨ .
- مراجع « بطاقات عن الرومانتيكية »
- (٧١) الدكتور محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية - القاهرة - مكتبة نهضة مصر بالفجالة - ص ١٨ - ٢٠ وكذلك الدكتور محمد مندور : في الأدب والنقد - القاهرة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - ص ١٢٤ - ١٢٥
- (٧٢) الرومانتيكية ص ١٩ .
- (٧٣) ، (٧٤) الرومانتيكية ص ٢١ - ٢٢ في الأدب والنقد ص ١٢٥ .
- (٧٥) اقرأ مقدمة الرومانتيكية وخاصة ص ز .
- (٧٦) في الأدب والنقد ص ١٢٥ .
- (٧٧) ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ١٢٨ .
- (٧٨) الرومانتيكية ص ٥ .
- (٧٩) المرجع السابق ص ٦ .

- (٨٠) في الأدب والنقد ص ١٢٧
- (٨١) الرومانتيكية ص ١٤١ - ١٤٢ .
- (٨٢)
- (٨٣) الرومانتيكية ص ٩٢ وما بعدها .
- (٨٤) المرجع السابق ص ١١ - ١٣ .
- (٨٥) المرجع السابق ص ١٥ - ١٦ .
- (٨٦) اقرأ المرجع السابق ص ٦٣ - ٦٧ .
- (٨٧) ، (٨٨) اقرأ ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ١٥٣ وما بعدها .
- (٨٩) اقرأ الرومانتيكية ص ١٩٣ وما بعدها .
- (٩٠) ٣ قرون في الأدب . ج ٢ ص ٢٥٧ .
- (٩١) المرجع السابق ص ٢٥٣ - ٢٥٧ .
- (٩٢) المرجع السابق ص ٢٥٩ - ٢٦١ .
- (٩٣) المرجع السابق ، الموضع نفسه .
- (٩٤) الدكتور محمود غنيمي هلال : الأدب المقارن - القاهرة - مكتبة الانجلو المصرية ط ٣ ص ٣٩٣ - ٣٩٤ .
- (٩٥) المرجع السابق ص ٣٧٣ - ٢٩٧ .
- (٩٦) الرمزية في الأدب العربي ص ٧٠ - ٧٧ .
- (٩٧) الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن - القاهرة - مكتبة الانجلو المصرية - ط ٣ ص ٣٩٨ .
- (٩٨) المرجع السابق ص ١٩٨ - ١٩٩ .
- (٩٩) الرمزية في الأدب العربي ص ١٠٤ .
- (١٠٠) المرجع السابق ص ١٠٦ - ١٠٧ .
- (١٠١) المرجع السابق ص ١٢٣ .
- (١٠٢) أنظر : الدكتور أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب - القاهرة - مكتبة نهضة مصر بالفجالة ١٩٦٤ ط ٣ .

- (١٠٣) اقرأ : قدامة بن جعفر : نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - مصر - مكتبة الخانجي بغداد - مكتبة المثنى - ١٩٦٣ .
- (١٠٤) ستانلي هاين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ج أ ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم - بيروت - مؤسسة الثقافة ١٩٥٨ ص ٩
- (١٠٥) المرجع السابق ص ١٠ .
- (١٠٦) الموضع السابق .
- (١٠٧) اقرأ للدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث - القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧١ ط ٥ ص ٣ .
- (١٠٨) المرجع السابق لستانلي هاين ص ٢٧ .
- (١٠٩) العبارة عن د زكي مبارك : الموازنة بين الشعراء - القاهرة - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ص ٤٦ .
- (١١٠) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١ .
- (١١١) ستانلي هاين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ص ٢٠ - ٣١ .
- (١١٢) ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق الدكتورين أحمد الحوفي وبدوي طبانه - القاهرة مطبعة نهضة مصر ١٩٥٩ ص ٣٨/١ نقلا عن دراسات في نقد الادب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث للدكتور بدوي طبانه - القاهرة مكتبة الأنجلو ١٩٦٥ ط ٤ ص ٣٣ .
- (١١٣) الدكتور عبد الحميد يونس . الاسس الفنية للنقد الادبي - القاهرة - دار المعرفة ص ١٨٧ .
- (١١٤) اقرأ المرجع السابق ص ١٨٩ - ١٩٩ .
- (١١٥) زكي مبارك : الموازنة بين الشعراء - القاهرة - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ص ٥ - ٢٠ و ٢٨ - ٣٥ .
- (١١٦) المرزباني : الموشح ص ٢٤٩ .

مراجع « الخلق والابداع »

- (١١٧) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الحديثة للنقد الأدبي - القاهرة - دار المعرفة ص ١٠٢ .
- (١١٨) هوراس : فن الشعر : ترجمة لويس عوض - القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ص - ٥١ - ٥٢ .
- (١١٩) المرجع السالف ص ٥٥ .
- (١٢٠) المرجع السابق ص ٩٢ .
- (١٢١) المرجع السابق ص ٨٦ .
- (١٢٢) أحمد شوقي بك : مجنون ليلى - القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى ص ٦٠ وما بعدها .
- (١٢٣) المرجع السابق ص ٩٣ وما بعدها .
- (١٢٤) ديفيد ديتش : مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق - ترجمة دكتور محمد يوسف نجم ، مراجعة د. احسان عباس - بيروت - دار صادر ١٩٦٧ ص ٥٢٣ .
- (١٤٥) اقرأ ذلك في الحديث عن بيئة الاتباعية الجديدة ، القسم الثاني من كتابي (بيئات نقد الشعر عند العرب - من الجاهلية إلى العصر الحديث) الكويت - دار القلم .
- (١٢٦) اقرأ النقد الادبي الحديث : دكتور محمد غنيمي هلال - ط ٥ - مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٧١ ص ٣٧٧ .
- (١٢٧) شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي - عباس محمود العقاد ط ٣ سنة ١٩٦٥ م - مكتبة النهضة المصرية - ص ١٣٣ .
- (١٢٨) النقد الادبي والبلاغة : اسماعيل الصيفي ومحمد حسن عبد الله والدكتور محمد زكي العشماوي - الكويت ١٩٧٠ م ص ١٣٦ وما بعدها .

- (١٢٩) المرجع السابق ص ١٤٤ وما بعدها .
- (١٣٠) أثر العرب في الحضارة الأوروبية ، عباس محمود العقاد - دار المعارف بمصر ص ٥٨ .
- (١٣١) نشر مقال (الهرمونية في الشعر) بمجلة البيان الكويتية العدد ٥٩ فبراير ١٩٧١ السنة الخامسة .
- (١٣٢) نشر هذا المقال بمجلة البيان العدد ٦١ إبريل ١٩٧١ السنة السادسة .
- (١٣٣) ديوان الناس في بلادني : صلاح عبد الصبور - بيروت ط أولى ص ٤٤ .
- (١٣٤) ديوان أنشودة المطر : بدر شاكر السياب - بيروت ط أولى ص ١٢٠ .
- (١٣٥) اقرأ طبقات الشعراء لأبي عبد الله سلام الجمحي - بيروت - مكتبة الثقافة العربية ص ٣١ - ٣٢ .
- (١٣٦) مسرحية (عنارة) لأحمد شوقي - الفصل الاول - المشهد السادس .
- (١٣٧) مصرع كليوباترا: أحمد شوقي - طبعة خاصة بوزارة المعارف بمصر ص ٤
- (١٣٨) المرجع السابق ص ٢ .
- (١٣٩) المرجع السابق ص ١٠
- (١٤٠) الموضع السابق .
- (١٤١) المرجع السابق ص ١٤ - ١٥ .
- (١٤٢) المرجع السابق ص ٤٤ .
- (١٤٣) المرجع السابق ص ٤٧ - ٤٨ .
- (١٤٤) المرجع السابق ص ٤٩ .
- (١٤٥) المرجع السابق ص ٤٢ .
- (١٤٦) المرجع السابق ص ٤٦ .
- (١٤٧) المرجع السابق ص ٦٣ .
- (١٤٨) اقرأ الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال - ط ٣ ص ٣٢٢-٣٢٤ .
- (١٤٩) اقرأ مبحث عن فكرة العاكات المتماثلة في الباب الاول من (الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري) للدكتور اسماعيل الصيفي .

- (١٥٠) الامثلة في مصرع كليوباترا ص ٢ - ٣ .
- (١٥١) المرجع السابق ص ١٦ .
- (١٥٢) المرجع السابق ص ٧٥ .
- (١٥٣) المرجع السابق ص ٩٠ .
- (١٥٤) المرجع السابق ص ٩٥ .
- (١٥٥) المرجع السابق ص ١٦ - ١٩ .
- (١٥٦) المرجع السابق ص ١٢٣ - ١٢٤ .
- (١٥٧) المرجع السابق ص ١١٨ .
- (١٥٨) المرجع السابق ص ١٠٧ .
- (١٥٩) المرجع السابق ص ١١٦ - ١١٧ .
- (١٦٠) الموضع السابق .
- (١٦١) المرجع السابق ص ١٣١ .
- (١٦٢) المرجع السابق ص ٨١ .
- (١٦٣) المرجع السابق ص ١٣٦ .
- (١٦٤) ألفت هذه الدراسة محاضرة في رابطة الأدباء بالكويت سنة ٦٩ - ٧٠ م .
- (١٦٥) نشرت هذا الموضوع مقالاً في مجلة الرسالة (القاهرية) السنة ٢٢ - ١٧ من سبتمبر سنة ١٩٦٤ العدد ١٠٧٩ .
- (١٦٦) نشرت هذا الموضوع مقالاً في مجلة الرسالة - السنة ٢٢ - ١٥ من أكتوبر سنة ١٩٦٤ العدد ١٠٨٣ .
- (١٦٧) نشرت هذا الموضوع مقالاً في الرسالة - ٢٢ يوليو ١٩٦٥ السنة ٢٣ العدد ١١٢٣ .
- (١٦٨) نشرت هذه القصة في مجلة البيان (الكويتية) العدد (٤٧) فبراير ١٩٧٠ السنة الخامسة .
- (١٦٩) نشرت هذا النقد مقالاً في مجلة البيان (الكويتية) العدد ٤٩ - أبريل ١٩٧٠ - السنة الخامسة .

٢٥٣

(١٧٠) نشرت هذه القصة في مجلة البيان (الكويتية) العدد ٨٥ - ابريل ١٩٧٣
السنة الثامنة .

(١٧١) اقرأ فكرة المسرح : فرنسيس فرجسون - ترجمة وتعليق جلال العشري
القاهرة - دار النهضة العربية ص ١٩٤ .

(١٧٢) اقرأ مثلاً الادب الفرنسي في عصره الذهبي : حسيب الحلوى - حلب
ط أولى ١٩٥٢ ص ٢٥٢ ، وكذلك اقرأ المسرحية كيف ندرسها
ونتذوقها : ملتون ماركس - ترجمة فريد مدور بيروت - دار الكتاب
العربي ١٩٦٥ ص ٣٧٠-٣٧١ وكذلك مقالات في النقد الادبي : دكتور
محمود السمره ، بيروت ص ٢١ - ٢٣ .

(١٧٣) نشرت هذا الموضوع مقالاً في مجلة البيان العدد ٥٢ يوليو ١٩٧٠ السنة
الخامسة .

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع
٥	تقديم
٩	القسم الأول ، شخصية الأدب العربي (عن الكلاسيكية)
١١	الدراسات المقارنة والدراسات الموازية .
١٣	الكلاسيكية في الأدب العربي .
	(لحة تاريخية ص ١٣ - الخلفية الفكرية للكلاسيكية العربية دينية قومية
	ص ١٤ - أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في الشعر ص ١٨ - الكلاسيكية
	وبعث التراث الشعري والنقدي ص ٢٢ - القصيدة الكلاسيكية بين الغنائية
	والموضوعية ص ٣٧ - أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في النثر ص ٤٧) .
٥٧	تعريف ببعض المذاهب الأدبية .
	(الكلاسيكية ص ٥٩ - لحة لغوية وتاريخية ص ٥٩ - الأسس العامة
	للكلاسيكية ص ٦٠ - الرومانتيكية : عوامل ظهورها وازدهارها ص
	٦٦ - أهم خصائصها ص ٦٧ - الواقعية : عوامل ظهورها وازدهارها ص ٧١ -
	أهم خصائصها ص ٧٢ - الرمزية : عوامل ظهورها وازدهارها ص ٧٤ -
	خصائص الرمزية ص ٧٥) .
٧٩	القسم الثاني : خطوات في نقد الشعر والمسرح والتقصص
٨١	النقد بين المعايير والذوق (المعايير النقدية ص ٨١ - الذوق الأدبي ص ٨٦)
٩٠	الخلق والإبداع .
٩٦	في الشعر الحديث ، فنونه واتجاهاته (فنون الشعر واتجاهاته بين التقليد
	والتجديد ص ٩٨) .

- ١٠١ الهرمونية في الشعر (الهرمونية وحركات التجديد في موسيقا الشعر
ص ١٠٨) .
- ١١٨ الشعر الحر .
- ١٢٢ موسيقا الشعر بين أيدي العروضيين (خطوة إلى عروض وصفي وظيفي
ص ١٢٢ - القيمة النغمية للزخافات والعلل ص ١٢٤ - دراسة وصفية
وظيفية لأحد البحور الشعرية ص ١٢٦ - بحر الهزج ص ١٢٦ - بحر الهزج
في دوائر الخليل بن أحمد ص ١٢٨) .
- ١٣١ الوحدة العضوية للقصيدة .
- ١٤٠ في المسرحية الشعرية وعناصر بنائها (عرض لموضوع عنارة ص ١٤٠ -
عناصر البناء المسرحي ص ١٤٥ - الموضوع ص ١٤٥ - الشخصيات ص
١٤٦ - الحوار ص ١٤٩) .
- ١٥٢ العاكسات المتأثرة في مسرحية مصرع كليوباترا .
- ١٧٢ الشعر والالتزام (١) أين كان الشعر من قضايا الأمة؟ ص ١٧٢ - (٢) قضية
الأرض... وأغاني الكوخ ص ١٧٨ - (٣) من زاوية قضية الأرض ص ١٨٤) .
- ١٩٠ الناس والخرساء والمعجزة : قصة قصيرة بقلم حمدي الكنيسي .
- ١٩٩ رحلة نقدية في قصة قصيرة .
- ٢٠٧ المحراث : قصة من قلم الدكتور عبد الله خورشيد .
- ٢١٨ تسرب الذات في المعادل الموضوعي .
- ٢٢٧ أسرار الجمال الفني في الأدب .
- ٢٣٣ سياحة تأثرية في معرض للتصوير .
- ٢٤٣ المراجع .
- ٢٥٤ المحتويات .

كتب للمؤلف

- ١ - النقد الأدبي والبلاغة - بالاشتراك مع محمد حسن عبدالله والدكتور محمد زكي العشماوي (بتكليف من وزارة التربية - الكويت) ١٩٧٠
- ٢ - بينات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث دار القلم - الكويت (١٩٧٤).
- ٣ - فلسفة الفن والاتجاهات النقدية عند المازني (تحت الطبع) .
- ٤ - الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري : نقد وتحليل ومقارنة دار الكتاب اللبناني (تحت الطبع) .
- ٥ - إسماعيل في شندي - مسرحية شعرية (نقدت ١٩٥٠) .

تطلب جميع منشوراتنا من :
•

دار القلم الكويت
شارع السور - عمارة السور - بحوار وزارة الخارجية
ص ٢٠١٤٦ هاتف ٤٢٥١٦٠

• الشركة المتحدة للتوزيع
بيروت - شارع سورية - ساحة مجدي وصالحة
ص ٧٤٦٠ هاتف ٢٩٥٥٠١